Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

18
№ (610)
16 АПРЕЛЯ 1934
ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ВАНКАРЕМ, УЭЛЛЕН

Ляпидевскому, Леваневскому, Молокову, Каманину, Водопьянову, Доронину

Восхищены вашей героической работой по спасению челюскинцев. Гордимся вашей победой над силами стихии. Рады, что вы оправдали лучшие надежды страны и оказались достойными сынами нашей великой родины.

Входим с ходатайством в Центральный Исполнительный Комитет СССР:

1) об установлении высшей степени отличия, связанного с проявлением геройского подвига, — звания «Героя Советского Союза»,

2) о присвоении летчикам ЛЯПИДЕВСКОМУ, ЛЕВАНЕВСКОМУ, МОЛОКОВУ, КАМАНИНУ, СЛЕПНЕВУ, ВОДОПЬЯНОВУ, ДОРОНИНУ, непосредственно участвовавшим в спасении челюскинцев, звания «Героев Советского Союза»,

3) о награждении орденом Ленина поименованных летчиков и обслуживающих их бортмехаников и о выдаче им единовременной денежной награды в размере годового жалованья.

И. СТАЛИН
В. МОЛОТОВ В. КУЙБЫШЕВ
К. ВОРОШИЛОВ А. ЖДАНОВ

ВАНКАРЕМ, УЭЛЛЕН

Шмидту, Боброву, Воронину, Кренкелю, всем челюскинцам

Приветствуем и горячо поздравляем доблестных челюскинцев, мужественно и организованно боровшихся с суровой полярной стихией и стойко перенесших двухмесячный ледяной плен.

Входим с ходатайством в Центральный Исполнительный Комитет СССР:

1) о награждении всех челюскинцев, а также УШАКОВА и ПЕТРОВА орденом «Красной звезды»,

2) о постройке в Москве монумента в память полярного похода «Челюскина»,

3) о выдаче всем челюскинцам единовременной награды в размере полугодового жалованья.

И. СТАЛИН
В. МОЛОТОВ В. КУЙБЫШЕВ
К. ВОРОШИЛОВ А. ЖДАНОВ

ГЕРОИЧЕСКИМ СЫНАМ СССР, ПОБЕДИТЕЛЯМ СТИХИИ—ПЛАМЕННЫЙ ПРИВЕТ!

„ЧЕЛЮСКИН"

Какое счастье, что кинопленка может жить десятилетия. Волнующие кинодокументы, создаваемые советской хроникой о неповторимом, героическом нашем **сегодня**, она сохранит для поколений грядущего **завтра**. Она пронесет сквозь годы и оставит в истории живой облик лучших людей нашего славного времени, бесстрашных носителей мужества революции.

Фильма «Челюскин» (производство Союзкинохроники) прекрасно рассказывает именно о таких людях. **Ее авторы — орденоносец оператор Марк Трояновский, участник экспедиции на «Челюскине», прошедший с отрядом, отправленным О. Ю. Шмидтом из оцепленного смерзшимся льдом парохода, четыреста километров, чтобы доставить заснятые материалы на материк, и оператор-челюскинец Аркадий Шафран, разделявший «ледовые будни» со всем отрядом Шмидта.**

Фильма «Челюскин» сильна простотой, убеждающей жизненностью заснятых в ней фактов и людей, четкостью фотографии.

И это искупает все «погрешности» монтажа, который мог быть более действенным, динамичным Монтаж как бы ставит точку на рассказе о походе «Челюскина» до его гибели в то время, как он мог бы еще более усилить этот волнующий рассказ о походе.

Несмотря на это, значение фильмы, интересно передающей основные этапы похода, огромно **Трояновский и Шафран** в своих высокохудожественных своеобразных кинопортретах мастерски уловили и передали наиболее яркие черты образов **Отто Юльевича Шмидта, капитана Воронина,** людей всего бесстрашного отряда, любимых сейчас всем передовым человечеством Очень хорошо сняты первый большой аврал, борьба с ледяными препятствиями, взрывы, перевозка льда освобождение пути... С подлинным художественным мастерством снят окруженный ледяным кольцом «Челюскин», суровые пейзажи Арктики, переход отряда с собаками на материк сквозь ночь и пургу.

Фильма заканчивается бодрой утренней физкультзарядкой челюскинцев на фоне обмерзшего парохода.

На экраны вышла фильма вскоре после гибели «Челюскина», и тогда эта концовка была символом большевистского мужества челюскинцев, их бесстрашия перед лицом страшного, но побежденного сейчас несчастья.

«Челюскин» — только начало большой фильмы о великом подвиге. Ее продолжение — материал, заснятый **Аркадием Шафраном.**

Но и «Челюскин» должны увидеть самые широкие массы зрителя. Сейчас это неосуществимо, ибо фильма выпущена только в звуковом варианте. А мы знаем, как ограничена киносеть звуковыми экранами, особенно на селе.

Нужно поэтому **немедленно бросить на массовые экраны немой вариант фильмы «Челюскин».**

Не теряя ни одного дня.

О. К.

АРКАДИЙ ШАФРАН



Аркадий Шафран

Москва, 1929 год. Фабрика культурфильм Совкино. Весна. На фабрике оживление, готовятся экспедиции. Подбираются с'емочные группы. На фабрике появился ряд новых работников. В основном — это молодняк, практиканты из Московского и Ленинградского кинотехникумов.

В числе ленинградцев, присланных на фабрику, — Аркадий Шафран. Ему 21 год, он перешел на последний курс операторского факультета Ему предстоит начать работу на производстве.

Я готовился начинать культурфильму «Советский лен» (реж. Е. Мирович). До этого мы с Шафраном работали один день по какой-то случайной дос'емке. Знакомство произошло на самой с'емке. Аркадий усиленно расспрашивал о Московском ГТК (я только что кончил его). Сравнивали условия учебы. Он завидовал мне. Здесь в Москве каждый из нас открутил в техникуме почти по тысяче метров пленки. Он же не имел этой необходимой практики.

На мое предложение работать вместе по «Советскому льну» он охотно согласился, за что я ему был в душе очень благодарен; так как я боялся, что ему будет неинтересно работать со мной, с начинающим оператором, имеющим только годичный производственный стаж и ни одной полнометражной картины.

Аркадий Шафран к себе располагал, в нем чувствовался товарищ по работе и в быту, а не помощник, относящийся с недоверием к своему начинающему учителю

Думаю, что у каждого оператора есть период, когда для него помощник значит очень много. Это период первой работы, когда особенно болезненно оператор переживает все неудачи. И наличие рядом помощника, с которым ты фактически вместе учишься и, когда он не выражает недовольства при ошибках, а, наоборот, сам за них болеет, — это залог радостной и успешной работы.

Таким помощником и товарищем оказался Аркадий с первого дня работы. Аркадий Шафран с колоссальной любовью включился в работу группы. Группа работала над незначительной в кинематографическом отношении вещью. Но это была работа, над которой он работал, и этого было достаточно, чтобы он отдавал ей все свои силы Это особенно трогало и характеризовало его как работника с лучшей стороны.

Следующую работу «Партизаны полей» (режиссер Е. Мирович) я не мыслил без участия Аркадия. По ней он работал уже вторым оператором Вторым оператором работал со мной Шафран и по картине режиссера Лидии Степановой «Слово большевика».

Когда я снимал «Поход «Сибирякова», **нам с Шафраном пришлось расстаться: число мест на ледоколе было строго ограничено, поехал я** и режиссеры.

Когда мне поручили картину о походе «Челюскина», то другой кандидатуры в группу, кроме Аркадия Шафрана, я себе не представлял, тем более, что мы с ним много говорили о совместной работе над экспедиционной фильмой.

Когда я ему написал о своем предложении я получил в ответ восторженное письмо с согласием работать, заканчивающееся словами: «Все страшно здорово, и дурак тот поэт, который говорил, что жизнь неважная штука».

Еще через день я получил новое письмо, являющееся фактически целым либретто будущей фильмы. Впоследствии мы многое снимали по этому плану.

Арктика. Борт «Челюскина». Аркадий впервые на корабле и впервые на Севере. Но уже через несколько дней он изучил весь корабль и полностью включился в морскую жизнь. Он стал на корабле одним из тех, кого моряки охотно принимают в свою семью.

На тяжелых авралах, где, не выпуская из рук с'емочный камеры, приходилось еще таскать **уголь** или колоть лед, Аркадий со своей обычной добродушной улыбкой был одним из первых.

И, глядя на него, нельзя было не сказать, что действительно «дурак тот поэт, который говорил, что жизнь неважная штука».

Нет. Жизнь в Советской стране —замечательная штука.

В октябре Аркадий Шафран оставался на зазимовавшем «Челюскине». Он не изменил своего суждения о жизни.

Наступают суровые дни для челюскинцев. Корабль носит вместе со льдами по Чукотскому морю. Иногда он пробивается к самому выходу в Тихий океан, а иногда его относит далеко на Север.

Я в это время на идущем к «Челюскину» на помощь «Литке», но «Литке» пробиться не удается — у него кончился уголь.

«Челюскин» зазимовал в дрейфующих льдах. Положение необычайно опасное. Реальная угроза гибели судна каждую минуту.

Аркадий Шафран смело смотрит на надвигающуюся опасность. Это видно из его телеграмм того времени.

«Литке» — Трояновскому. Пленки осталось мало снятую буду стараться переслать самолетом тчк Информируй делах картины приезде Москву тчк Делаем последние попытки вырваться льдов тчк Успокой дома родных горячие приветы друзьям крепко целую Аркадий».

Вот здесь он весь в этой телеграмме. Ревностная забота о работе; в личной жизни — большая теплота, которая так ценится там на далеком, холодном Севере.

Радостно знать, что Аркадий Шафран — один из тех героев, которые вышли победителями из невиданной борьбы со стихией.

Радостно слышать о высокой награде, которую он получает от советского правительства от имени всей Советской страны.

МАРК ТРОЯНОВСКИЙ

БОЛЬШЕВИКИ С КИНОАППАРАТАМИ

Когда восемь участников экспедиции Шмидта уходили из затираемого льдами «Челюскина» на материк, Отто Юльевич сказал:

— Вам предстоит большой и трудный переход. Все ли проверили? Помните, в Арктике надо все учесть Забудете иголки от примуса, значит не сможете получить горячую пищу и воду... На льду берегите силы. Осторожней переходите разводья, **не подмочите кинопленку, иначе все испортится, пропадет...**

Отто Юльевич Шмидт, провожая **отряд в труднейший переход, одинаково заботился о пище, воде, силах отряда и о кинопленке.** В этой заботе начальника экспедиции о пленке, запечатлевшей яркие эпизоды большевистского завоевания Арктики, нашли свое отражение мудрые слова Ленина о том, что «**самым важным из искусств для нас является кино**».

Отто Юльевич заботился о миллионном зрителе, растущей смене, которая на отдельных примерах борьбы и побед учится большевистскому мужеству.

Оператор Союзкинохроники — **Марк Трояновский** оправдал заботы О. Ю. Шмидта. Он не только сохранил в полной целости пленку пройдя пешком 400 километров, из них — 100 километров по льду океана, но и, взяв с собой за счет запасов продовольствия кинос'емочный автомат, он несмотря на пургу и усталость заснял весь переход

Марк Трояновский в живом общении с Отто Юльевичем прошел хорошую школу выносливости, силы, энергии, целеустремленности жадно впитывая в себя все эти качества, необходимые каждому советскому кинохроникеру. Под руководством Шмидта же он участвовал **в качестве оператора в походе «Сибирякова»** и был награжден правительством орденом трудового Красного знамени. Трояновский не одинок Героическая работа оператора-челюскинца Аркадия Шафрана — яркий пример, характеризующий лицо советского кинохроникера Шафран находился на посту до самого последнего момента своего пребывания на льдине. «Первое, что я увидел на льду, — рассказывал летчик Ляпидевский о своем полете в лагерь Шмидта, — это тренога кинооператора. Рука его вертела ручку аппарата».

Корреспондент «Известий» челюскинец Б. Громов позже сообщил:

«Жизнь лагеря запечатлена на пленке кинооператором Шафраном Это должны быть замечательные кадры, среди которых — и момент погружения «Челюскина» в воду, и авральные работы, и лагерные будни. Вся пленка находится в полной сохранности»

Не случайно, в числе важнейших сообщений Б Громов несмотря на ограниченные возможности связи считал нужным сообщать и о работе оператора Шафрана, а главное, о том, что «пленка в полной сохранности». «В сохранности ли пленка?» — этот вопрос волновал многих и многих, следивших за спасением челюскинцев, так же как он волновал и О. Ю. Шмидта при отходе Трояновского с отрядом на материк. И это было вызвано не только желанием воскресить на экране не имеющих себе равных по героизму челюскинцев, увидеть собственными глазами их жизнь и борьбу, но также любовью к хронике, своей советской кинохронике.

Когда правительство опоясало лагерь Шмидта спасательными экспедициями, почти во все эти экспедиции были включены операторы Союзкинохроники. Выехавшие с дирижаблями операторы **Самгин и Вихрев** писали.

«Мы — рядовые и полноправные участники экспедиции. Вот почему, снимая, мы будем спасать челюскинцев и, спасая, снимать. Вместе со всеми участниками экспедиции мы будем делить и радости и тревоги»

Поход парохода «Смоленск» снимает **оператор Микоша.**

На борту «Красина» находится **оператор Паллей** и его помощник **Масленников.** На-днях московский радист т. **В. Круглов** поймал и прислал в Союзкинохронику сообщение с «Красина» Оно сообщает о том что «заснята трехдневная борьба команды со штормом» О том, что они бодры и работа идет во-всю Они просят передать «всем ребятам» и сообщить «как идут дела в хронике».

За последнее время советская кинохроника показала буквально рекорды оперативности, быстроты необычайных темпов, сочетающихся с высоким качеством. Советская хроника начинает оставлять за собой «знаменитые» рекорды буржуазной хроники. И в то же время Шафран Трояновский, Самгин, Вихрев Микоша, Паллей Масленников, как и все советские кинохроникеры разбросанные по необ'ятной нашей стране вовсе не гонятся за рекордами Они просто выполняют свой долг, свои обязанности, возложенные на них почетным званием советского кинохроникера.

Р. КАЦМАН

Громову, Семенову

Московским кинокомбинатом 13 апреля отправлена телеграмма челюскинцам — писателю Семенову и журналисту Громову: «Радуемся вместе со всеми вашему спасению, надеемся с вашей помощью создать **художественное кинопроизведение о героических участниках героического похода.**

Ждем с нетерпением вашего приезда для совместной творческой работы».

АВТОМАТИЧЕСКИЙ ПРИЧАЛ ДИРИЖАБЛЕЙ

Реж. Союзкинохроники **Задворочнов** и опер **Сегаль** засняли для журнала **«Наука и техника»** сюжет — **«Автоматический причал дирижаблей».**

Этот причал сконструирован в 8 дней группой работников **Дирижаблестроя** под руководством пилота **Демина.** Автоматический причал дает возможность снижения дирижабля без участия стартовой команды достигающей зачастую 80—100 человек, что особенно важно было в условиях спасения челюскинцев. Дирижабль, благодаря этому приспособлению имеет возможность с высоты 35 метров принять людей на борт корабля. **Этой установкой были снабжены дирижабли, отправленные на спасение челюскинцев.**

выпущен заем „Второго года второй пятилетки"

НИ ОДНОГО КИНОРАБОТНИКА БЕЗ ОБЛИГАЦИЙ ЗАЙМА

Опубликовано постановление ЦИК и Совнаркома СССР о выпуске государственного внутреннего займа второй пятилетки (выпуск второго года).

Заем выпускается на сумму в 3.500 миллионов рублей сроком на 10 лет — с 1 октября 1934 года по 1 октября 1944 года.

Заем подразделяется на два выпуска — беспроигрышный и процентный. На каждую облигацию беспроигрышного выпуска в течение десятилетнего срока займа падает выигрыш. Выигрыши устанавливаются следующих размеров: 3000, 1000, 500, 250, 200 и 100 руб., включая нарицательную стоимость облигации, на которую пал выигрыш (100 руб.).

Доход по облигациям процентного выпуска выплачивается в виде процентов по купонам.

●

Обращение Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов ко всем рабочим, работницам, служащим, инженерно-техническим работникам, ко всем профорганизациям СССР гласит:

Осуществляя волю пролетариев **колхозников и всех трудящихся нашей страны, советское правительство издало декрет о выпуске нового государственного внутреннего займа второго года второй пятилетки на сумму три миллиарда пятьсот миллионов рублей.**

Теперь наша задача — задача каждого пролетария, каждой профсоюзной организации — заключается в том, чтобы В КРАТЧАЙШИЙ СРОК ПОКРЫТЬ ПОДПИСКОЙ ЭТУ СУММУ ЗАЙМА И ДАТЬ СВОЕМУ ПРОЛЕТАРСКОМУ ГОСУДАРСТВУ НОВЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ГРАНДИОЗНОГО ПЛАНА РАБОТ ВТОРОЙ ПЯТИЛЕТКИ, принятого XVII с'ездом нашей коммунистической партии при единодушной поддержке пролетариев и всех трудящихся СССР.

Единодушной поддержкой нового займа пролетарии, колхозники и все трудящиеся Советского союза докажут свою решимость бороться под руководством партии Ленина—Сталина за завершение построения бесклассового социалистического общества.

●

Призыв ВЦСПС должен найти горячий отклик среди всех киноработников, всех профессиональных организаций кинофабрик.

Развернем широкую массовую раз'яснительную работу о значении нового займа! Охватим подпиской на заем все 100 проц. работников кинопредприятий!

В кратчайший срок реализуем заем второго года второй пятилетки!

●

Работники Межрабпомфильм **постановили всем коллективом принять** участие в реализации займа, **дав взаймы государству не менее месячного заработка всех работников.** 15 апреля проведена подписка в следующих цехах: **отдел снабжения и цех киномехаников на 100 проц.: Механическая мастерская — 100,5 проц., осветительный цех — 100,2 проц., строительный цех — 107 проц.,** мультипликационная мастерская — **104,5 проц.,** с'емочная группа режиссера Федорова **«Победитель» — 102,5 проц.** заработной платы.

По другим цехам подписка продолжается с таким же успехом.

Фабрика Союзкинохроники. В первые два часа после получения газеты полностью подписался на заем **цех периодики.**

●

Все цеха и с'емочные группы Московского кинокомбината активно обсуждали письмо магнитогорских рабочих.

Короткие **митинги,** посвященные новому займу, **охватили больше 800 человек.**

В первый же день закончило подписку **мультипликационное об'единение.**

В остальных цехах подписка также проходит чрезвычайно интенсивно.

●

15 апреля Главное управление Кинофотопромышленности провело подписку на заем. Пока охвачено подпиской 85% всего состава служащих ГУКФ и Союзтехфильм, что составляет 88.2% общего фонда зарплаты.

●

Мы, кинос'емочная экспедиция по фильме «Большая игра», находящаяся в данный момент **в Магнитогорске,** своими собственными глазами увидели куда направляет советское правительство займы трудящихся нашей страны.

Для завершения технической реконструкции всего народного хозяйства СССР нужны огромные средства.

Часть этих средств должны дать трудящиеся из своих сбережений, должны дать мы с вами!

Мы приложим все усилия, чтобы сделать добротную высококачественную фильму в срок и с экономией, чтобы сделать фильму, способную служить в руках партии мощным средством переделки сознания миллионов людей, средством культурного отдыха и развлечения. Но кроме этого мы обязуемся помочь нашей партии нашей власти своими сбережениями.

Дадим пролетарскому государству взаймы не меньше месячного заработка.

ИХ ПОДВИГИ ИЗВЕСТНЫ ВСЕМУ МИРУ



ЛЯПИДЕВСКИЙ ЛЕВАНЕВСКИЙ МОЛОКОВ КАМАНИН СЛЕПНЕВ ВОДОПЬЯНОВ ДОРОНИН

„Энтузиасты" плана

Одним из наиболее практикуемых на кинофабриках способов уклонения от финансово-сметной дисциплины является чрезвычайно быстрое составление смет, формально отвечающих самым строгим требованиям: предполагаемые суммы расходов четко проставлены по отдельным статьям, чем создается представление о проработанности этих смет. По существу же, приводимые суммы лишь очень редко являются результатом действительно обоснованного расчета. Значительно чаще сметы составляются даже без режиссерского сценария и являются произвольной наметкой изобретательных составителей.

Безответственное отношение к утверждению смет, отсутствие критического их рассмотрения по отдельным статьям и об'ектам приводит к тому, что практически при производстве расходов со сметою не считаются.

Одним из ярких примеров такого отношения к делу является смета по фильме «Энтузиасты». Правильнее было бы сказать вторая смета ибо, как это ни странно, по фильме существуют две сметы. Первая смета составлена к началу производства фильмы на сумму 479,3 тыс рублей и действовала в течение шести месяцев, вторая же—в сумме 734 тыс. рублей введена с 19 ноября и считается теперь официальной сметой.

Кто и из каких соображений утвердил эту увеличенную в полтора раза смету расходов—на это четкого ответа получить не удается.

Ближайшее же рассмотрение и сравнение старой и новой сметы приводит к ряду «интереснейших открытий». Оказывается, что последняя смета в 734 тыс. рублей состоит на добрую половину из уже произведенных и задним числом легализованных огромных фактических расходов, составивших на 19 ноября 335 тыс. рублей.

Проставленные в новой смете в отдельных статьях суммы по методу их составления отличаются чрезвычайной пестротою. Так, например, по статье «Декорации» — 36 859 рублей (против 19 664 по первой смете и по статье «Осветительная аппаратура и электроосвещение» — 76 767 рублей (против 36 699 рублей) поставлены суммы, исчисленные на всю фильму с начала ее производства. Зато в статьях «Звукотехника»—24 131 рубль и «Транспорт наемный» — 16 150 рублей проставлена лишь предполагаемая стоимость оставшейся части фильмы. Если причислить ранее произведенные по этим статьям расходы, то действительная сумма расходов, предполагаемых по данным статьям, составит уже 51 937 и 30 350 рублей.

Немудрено, что при таком качестве сметы на кинофабрике идут страстные споры о том, есть или нет перерасход по фильме. Сами «Энтузиасты» склонны утверждать, что перерасхода нет или же, во всяком случае, нет в отношении новой сметы. По справке же центральной бухгалтерии Московского кинокомбината перерасход на 1 марта против последнего варианта сметы составляет 76 тыс. рублей.

Такова ли действительно сумма перерасхода? Перерасход по фильме есть и довольно значительный. Так, по справке на 1 октября 1933 г., т. е. до составления новой сметы, которая все старые перерасходы амнистировала, израсходовано было 269,7 тыс. рублей при 50 проц (приблизительно) готовности картины. Иными словами, против действовавшей тогда сметы перерасходовано 30,2 тыс. рублей. Эта сумма не подлежит никакому сомнению. Если прибавить к тому же, что в последующие месяцы декабрь-январь) с'емочная группа имела много простоев, принесших значительные убытки и удлинивших сроки производства, то сумма перерасхода несомненно еще больше.

Из фильмы «Энтузиасты». В кадре — Р. Н. СИМОНОВ и Г. Е. СЕРГЕЕВА

В чем же причина перерасходов? Некоторые склонны утверждать, что перерасход вытекает из нереальности первоначальной сметы Однако ближайший анализ хода производства по фильме показывает, что эти причины вовсе не об'ективные и что удорожание себестоимости фильмы (как, впрочем, и многих других фильм) обусловлено единственно внутренней неразберихой и расхлябанностью на фабрике.

Характерная подробность: из всей суммы расходов по фильме «Энтузиасты» на 1 октября в 269,7 тыс. рублей накладные расходы составляют 84,5 тыс. рублей, т. е. 31,3 проц., в том числе общефабричные расходы—63,4 тыс. рублей (на все фильмы уравнительно насчитывается по 75 тыс. рублей),—цеховые расходы—9 100 и накладные расходы по сценарию (сверх фактической стоимости данного сценария) 12 тыс. рублей. Таким образом, около одной трети стоимости фильмы составляют накладные расходы, имеющие весьма отдаленное отношение к производству фильмы и идущие в основном на содержание непомерно великого непроизводственного штата фабрики и ХПО обслуживающих с'емочную группу.

Огромные потери причинены группе беспрестанными срывами с'емок из-за неаккуратности технической базы. Так, в апреле 1933 г в течение 27 дней группа не снимала, так как техническая база не могла дать декорации, ввиду заявления охраны труда об опасности ставить декорации из-за недооборудованной подвесной системы освещения в ателье. Тем самым весь календарный план был сломан

В июле в связи с непрерывными дождями представлялось целесообразным перенести с'емку в павильон. Однако, несмотря на то, что павильон (на Лесной) пустовал, декорации не были поставлены, так как рабочая сила была занята по постройке об'екта для группы «Джаз-комедии».

В течение целой половины сентября ни одной декорации получить не удалось, и с'емки не производились, несмотря на то, что павильон пустовал.

Только 22 вместо 5, т. е. с опозданием на 17 дней, были сданы ноябрьские декорации.

Не менее острой причиной срывов с'емок является обычное, но плачевное явление: отсутствие с'емочных площадей на одной из самых больших кинофабрик Союза! Достаточно указать на то, что в декабре группа находилась в простое 20 с'емочных дней исключительно из-за того, что с'емочная площадь была занята декорациями группы «Джаз». «Проблема площадей»—это позорный показатель бесплановости в работе. Необходимо самым срочным образом решительно прибрать к рукам все действующие отделы фабрики и обеспечить подлинную согласованность и оперативность в работе.

Обращает на себя внимание и своеобразное толкование и применение хозрасчета обслуживающими цехами. Стоимость услуг непомерно велика и увеличивается без достаточных к тому оснований. Так, по приведенной выше калькуляции расходов на 1 октября по звукозаписи «Энтузиастов» значится 16 тыс рублей—расход явно преувеличенный, ибо звуковая бригада фактически проработала за все время до 1 октября не более 20 дней. Оплата реквизита и бутафории также производится независимо от фактического использования. По калькуляции на 1 октября расход на реквизит и бутафорию составил 7 900 рублей. Совершенно очевидно, что такса — явно преувеличенная и не оправдывается ничем, ибо даже купленный с'емочной группой реквизит стоил бы значительно меньше.

Размеры статьи не дают возможности охватить все причины роста себестоимости по фильме, однако, и приведенных фактов и выкладок достаточно. Они ярко свидетельствуют о том, что рост расходов вызван громоздким и неуклюжим планированием производства, плохой организацией труда, формально проводимым хозрасчетом, а главное, отсутствием живой борьбы за выполнение промфинплана.

Б. В—ОВ

„Эллен Джонс" и накладные расходы

Интересный и своеобразный художник Р. Н. Симонов работает в качестве актера и режиссера в театре им. Вахтангова, одновременно он организатор, директор и художественный руководитель молодого, театрального коллектива, кроме того он ведет педагогическую работу. И вот с таким багажом работы и ответственности Симонов взялся за фильму «Энтузиасты». Это свидетельствует о том, что он не отдал себе отчета, насколько сложна и серьезна работа над кинофильмой. И руководство кинофабрики на это пошло, что свидетельствует о недальновидности этого руководства.

Симонову обещали, в начале постановки, построить план работы над фильмой с таким расчетом, чтобы максимально использовать время, наименее загруженное работой в театре. Из-за своей громоздкости и негибкости фабрика в ущерб собственным же интересам, не сумела полностью сдержать это обещание.

Было обещано запустить фильму в производство в начале апреля 1933 г., когда Симонов и театр располагали наиболее свободным временем. Фактически же первая декорация была поставлена 31 апреля, т. е. с запозданием на 28 дней.

В июле группа добивалась возможности снимать в павильоне, в ожидании солнца для натурных с'емок. Но павильона не дали, потому что вся рабочая сила была занята постройкой декораций для «Джаза».

Первый этап работы над фильмой характеризуется игнорированием режиссером и группой основных законов и требований процесса производства фильм.

Занятый по горло работой в театре, Симонов уделял постановке значительно меньше времени и внимания, чем это требовалось от кинорежиссера. Вся тяжесть организационной работы пала на сорежиссера Т. Н. Лукашевич.

Для режиссера и группы характерен неучет железной необходимости максимального уплотнения с'емочных часов, вынесения за предел их всей возможной подготовительной работы. Режиссерского сценария группа придерживалась лишь «в общих чертах». Обычно сорежиссер Т. Н. Лукашевич незадолго до с'емки составляла разработку кадров, которые будут сниматься. Но значительная часть с'емочного времени уходила на обсуждение того, что и как должно сниматься.

Дезориентированная такой системой с самого начала работы, группа не отдавала себе достаточно ясного отчета в том, что, как и когда она должна делать. Люди приходили и уходили, не успев по-настоящему сжиться с постановкой и коллективом, полюбить их. Москалев, Пономарев, Дворжец, Досталь, Добровский, Борисевич, Куницкая — это только часть сменившихся в группе начальников, администраторов, ассистентов, помрежей.

Группа отличалась плохой трудовой дисциплиной, неорганизованностью. С'емки начинались с большими опозданиями, задерживались, отменялись. Бывали дни, когда снимали не больше четырех—пяти кадров.

За группой волочилась, все удлиняясь, тяжелая цепь неполадок, срывов, простоев. Фабрика оказалась не в состоянии приспособляться с достаточной гибкостью к капризным изгибам графика свободного от театра времени режиссера. А режиссер не мог усвоить себе с должной ясностью, что каждый день простоя, каждый час срыва, каждый неотснятый во-время кадр, отражается на работе и Александрова, и Рошаля, и Пырьева, удорожает стоимость каждой снимающейся на фабрике фильмы, отягощает лишним прорывом промфинплан фабрики.

Когда пришел срок сдачи фильмы, оказалось, что она готова на 50 проц., а из запланированных на нее 479 тыс. рублей израсходовано уже более 335 тыс. рублей.

Оказалось:

Что группа снимает, не имея твердого режиссерского сценария.

Что нет, следовательно, и не может быть настоящей сметы.

Что нет точного календарного плана.

Одним словом, нет ни одного из слагаемых нормальной производственной работы. Конечно, об этом знали и раньше но из разных соображений молчали. Старому фабричному руководству было, очевидно, не до этого. Молчал директор ХПО т. Алейников, очевидно боясь потревожить творческий покой Симонова, боясь, что попытка активно и принципиально руководить будет принята за грубый административный нажим. Любезно отмалчивалась фабричная АРРК, пуще всего боявшаяся воскресить «дурные старо-арровские традиции зажима». Негодование общественности долгое время находило себе достаточную отдушину в традиционных коридорных шептаниях.

Когда Оргбюро фабкома и более здоровая часть группы нарушили, наконец, заговор молчания, группе дали перерыв в с'емках для переделки сценария с переносом неотснятой натуры в павильон, для составления настоящего календарного плана и серьезной сметы Группа вступила вновь в производство с новой сметой уже в 700 тыс рублей.

Работа пошла лучше. Январский и февральский планы были выполнены более чем на 100 проц. Хорошо прошли и первые две декады марта. В последнюю декаду марта, из-за переутомления режиссера, в связи с премьерами «Поднятой целины» и «Человеческой комедии» пришлось устроить перерыв в с'емках.

Симонов работает на Московском комбинате второй год.

Работа подходит к концу. Осталось снять: цех «Шарикоподшипника» — 2 с'емочных дня, «Бассейн» — 3 дня, «Проводы Лели» — 2 дня, и два макета — 1 день. Все эти об'екты, кроме макетов, выездные и требуют солнца. Последние дни, дожидаясь солнца, группа занята монтажем и готовится к озвучанию. С'емки должны быть закончены в апреле. Срок сдачи фильмы — 1 июня.

Пора подвести некоторые итоги. В начале работы над картиной т. Симонов говорил о намерении организовать постоянный театрально-кинематографический коллектив учить молодежь, ставить вслед за «Энтузиастами» следующую молодежную фильму. Сейчас он об этом молчит. Очевидно, кинофабрика с ее неразберихой, нечеткостью в работе не оправдала надежд театрального режиссера, привыкшего к более высокой производственной культуре.

Намечавшаяся связь с комсомолом не реализована. Обмена опытом не было и нет. Ставить Симонову в заслуги наличие крепкого актерского ядра нельзя — он привел актеров из театра. Вокруг этого ядра не возникло коллектива.

На фабрике второй год работает талантливый режиссер. Тот самый, который поставил «Интервенцию». Который группу молодежи сумел вырастить в крепкий профессиональный театр. А на кинофабрике у Симонова за год работы не завязалось никаких творческих связей. Почему? Неужели это никому на фабрике не интересно и не нужно?

На примере «Энтузиастов» видно, насколько замкнуто и изолированно друг от друга живут на фабрике группы. Они просто сосуществуют рядом на общей технической базе, не делясь опытом производственных и творческих достижений и неудач, не радуясь успехам друг друга, не болея за прорывы. Где еще, на каком еще советском предприятии возможно такое положение? Это положение говорит о низком качестве руководства, о том, что партийный коллектив не возглавил еще производственно-творческого процесса, о недостаточной роли творческой общественности в лице фабричной АРРК.

В кино можно фантазировать, как и в театре, в кино необходимо искать, браковать, пробовать. Но обязательно в подготовительный период. Это не сумели доказать т. Симонову ни АРРК, ни руководство. Не-кинематографист Симонов мог этого и не учесть. Но старый производственник Алейников, директор кинофабрики Орелович обязаны были об этом помнить. Подготовительный период по «Энтузиастам» был недостаточно тщательно и серьезно проведен. Это определило судьбу постановки и качество с'емочной работы.

Колоссально повысились требования к руководству. Усилились его роль и ответственность. Несостоятельность старых пассивных методов руководства сказалась сейчас особенно ярко на ряде резко отрицательных фактов. Именно в такой момент надо говорить об отрицательной практике постановки «Энтузиастов».

Из истории этой постановки руководство Комбината должно сделать для себя серьезные выводы Эта постановка показывает, насколько несостоятельным оказалось пассивное руководство «вообще».

Е. КУЗНЕЦОВА

Пути борьбы

(На открытом партсобрании Ленинградского кинокомбината)

— У нас на фабрике нет роомовщины — говорят на Ленинградском кинокомбинате. Так, по крайней мере, говорят работники комбината в частных разговорах. Повидимому так думают и некоторые руководители парторганизации комбината. Говорить вслух они так не решаются по разным соображениям, но за то об их сокровенных мыслях говорят дела.

В течение 17 дней после об'явления приказа о Рооме парторганизация комбината ничего не сделала по этому боевому для всей кинематографической общественности вопросу. И только 8 апреля было созвано открытое партсобрание. Составители повестки дня передвинули доклад по делу Роома на второе место и назвали его скромно «сообщением». Однако, старания организаторов собрания пропали даром: прения по обоим вопросам (первый доклад — о пуске в производство картин «Крестьяне» и «Юность Максима») превратились по существу в прения по «сообщению» о деле А. Роома, поскольку выводы из этого дела определяют перестройку всей работы по картинам. У собрания оказалось больше политического чутья, чем у его организаторов.

Но собрание все же не смогло исправить до конца работы организаторов: очень небольшое количество выступлений творческих работников (последних и на собрании было мало) лишило прения той боевой направленности и конкретности, какие были на московских собраниях

Деяния режиссера А. Роома получили, конечно, всеобщее осуждение, и разногласий тут не было «Нюансы» мнений появились в определении роомовщины и в выводах, какие надо сделать для дальнейшей работы.

Некоторые склонны сводить к роомовщине только чисто уголовные преступления. И если роомовщиной называть только такие безобразия то возможно и правы те товарищи, которые считают, что на Ленинградской фабрике роомовщины нет. Но роомовщина — понятие гораздо более широкое Москвичи уже пришли к единому мнению что Роом сконцентрировал в себе самые худшие, самые вредные традиции кинематографистов: безответственность, длительное безделье, разбазаривание народных денег, под прикрытием «творческих» исканий. А такие тенденции есть и у других творческих работников. К этому выводу пришло и ленинградское партсобрание, принявшее решение просмотреть производство всех картин под этим углом. Но в прениях этот момент был конкретизирован весьма слабо.

Были сделаны лишь весьма робкие попытки выявить факты, характеризующие роомовщину. Один очень маленький, с точки зрения материальных затрат даже пустяковый факт, но весьма яркий по своей нелепости, иллюстрировал собранию одно из характернейших проявлений роомовщины. Одно из действующих лиц «Премии мира» должно закурить сигару. Дело происходит в капиталистической стране, поэтому действующее лицо должно курить заграничную сигару. Организуются поиски сигары. Делу помогает актер фабрики, который и продает режиссеру Иванову четыре сигары... за 36 рублей. Столь высокая цена сигары, конечно, ни как не обозначалась на экране. Пленка запечатлела эту необычайную сигару, как самую обыкновенную, марки «Союзтабак» (50 к. штука). Размах т. Иванова куда уже роомовского, но приемы их работы, как видим, в тесном родстве.

На собрании приводились и некоторые другие факты аналогичного порядка. Говорили например, о ничем неоправдываемых перерасходах по зарплате актерам. Один режиссер договорился с актером буквально на ходу, о плате ему 300 рублей за с'емочный день, не поставив об этом в известность даже директора ХПО, а потом оказалось возможным платить этому же актеру по 150 рублей.

Такое легкое отношение к советским деньгам — самое характерное в роомовщине — присуще очень многим нашим творческим работникам. Да и не только творческим работникам, но и административно-хозяйственным работникам кинематографии.

Кто виноват в роомовщине? — второй основной вопрос прений на партсобрании. Докладчик т. Эрмлер, говоря о распределении ответственности за дело Роома между самим Роомом и руководством, привел изречение своей бабушки. А. Роома она, конечно, не знала, о роомовщине ничего не слышала, но имела большой житейский опыт. По свидетельству т. Эрмлера она говорила в таких случаях: «Одного надо положить на скамейку, а другого под скамейку и бить так, чтобы чувствовал и тот, кто лежит под скамейкой».

Схема, конечно, весьма грубая, неточная, мера наказания также явно устаревшая, но с оговоркой эту схему к делу Роома можно применить Оговорку же надо сделать такую. А. Роом — носитель самого худшего, что есть среди кинематографистов, роомовщина — безобразнейшее явление, пустившее глубокие корни в кинопроизводстве и не встречавшее до сих пор никакого отпора. А потому тяжесть удара должна быть направлена на Роома, на разоблачение и выкорчевывание роомовщины. Вместе с тем одновременно мы должны бороться и с либерализмом, безрукостью руководства, с малейшими признаками попустительства роомовщине. Расшифрованная, таким образом, схема т. Эрмлера приемлема. Но некоторые товарищи на собрании дали иное, неправильное толкование. Тов. И. Трауберг, например повторяя тот же образ, рекомендовал «бить» так Роома, чтобы «кровь-то текла у руководителей». В трактовке и некоторых других товарищей получилось так, что прежде всего виновато руководство. Это, конечно, неверно. Повторяется излюбленное сваливание всей ответственности на руководство Главное сейчас — в разоблачении роомовщины, в воспитании высокой ответственности у режиссера за каждую копейку, за каждый метр пленки Здесь у нас самый отсталый, самый забытый участок.

Тов. Эрмлер в своем сообщении о деле Роома выразил недовольство тем, что газета «Кино» слишком много уделила места и внимания А. Роому. «Нельзя в трех номерах подряд бить лежачего, надо перенести огонь на роомовщину у других режиссеров», — так примерно сказал т Эрмлер.

Верно, что давно пора открыть огонь по роомовщине у других режиссеров. Но т Эрмлер должен был сам на собрании убедиться, что существо дела А Роома полностью не уяснено еще многими и что о нем надо говорить и писать немало, чтобы довести до отчетливого сознания каждого огромный вред роомовщины.

И. ПОРЕЦКИЙ

В порядок дня кинодраматургии

9 апреля в автономной секции драматургов состоялся доклад т Бляхина о задачах кинодраматургии в связи с решениями XVII партс'езда.

— Работники кино, — говорит т. Бляхин, — должны мобилизовать массы на борьбу за разрешение задач, поставленных с'ездом. Должны показать будничную работу, как величайшую борьбу за создание бесклассового общества. Мобилизовать энтузиазм колхозника на борьбу за коллективизацию, за радостную жизнь.

На сценарном фронте в период 1931, 1932 и 1933 гг мы имели весьма ощутимый прорыв по линии деревенской тематики. В 1931 г. было выпущено 20 картин, в 1932 г. их было 8 и в 1933 г. — только 1.

Картин по вопросам борьбы за промфинплан в 1931 г. было выпущено 17, в 1932 г.—8 и в 1933 г.—1.

Картин по проблемам культурной революции и соц воспитания — в 1931 г. — 11, в 1932 г. — 20 и в 1933 г. — 6.

Историко-революционная тематика — 1931 г. — 9 картин, 1932 г. — 2, 1933 г. — 8.

Международное революционное движение: 1931 г. — 3 картины, 1932 г. — 15, 1933 г. — 6.

Проблемы взаимоотношений личного и общественного: 1931 г. — 5 картин, 1932 г. — 5 картин, 1933 г.— 2 картины.

О национальной политике: в 1931 г. — 4 картины, в 1932 г. — 11 картин, в 1933 г. — 5 картин.

На историческую тематику: в 1931 г. — 2 картины, в 1932 г. — 1 картина и в 1933 г. — 4.

Налицо явный прорыв по наиболее нужным для нас тематическим линиям.

Сейчас на первый план нужно поставить колхозную тематику.

В показе фабрично-заводской тематики центральной темой попрежнему должна остаться борьба за промфинплан, но ударник как «свехчеловек» должен быть ликвидирован.

Надо показать какой-то кусок грядущего коммунистического общества.

Чрезвычайно важен показ Красной армии при полном отказе от каких бы то ни было пацифистских тенденций.

В международной тематике наиболее острым моментом является разоблачение фашизма, как последней ставки буржуазии, развал социал-демократии и ее роль в фашизации страны.

Нужно поработать над сатирическо-комедийным жанром.

И если за последние годы в звуковых фильмах можно отметить некоторые достижения, то в немой кинематографии мы идем вспять. Одна из основных причин этого печального явления — низкое качество сценариев. Сценаристы до самого последнего времени были оторваны от жизни, на них весьма сильно сказалось влияние формалистов.

Нужно закрепить за кинематографией писателей, обеспечив им методическую помощь.

Нужно ликвидировать наше отставание в обслуживании миллионных масс, в выполнении задач, поставленных партией и правительством.

Выступившие в прениях тт. Холмский, Оттен, Шнейдер, Гросман-Рошин, Трофимов, Курс и др. поставили ряд конкретных вопросов. Кривая падения по наиболее актуальным участкам кинематографии,— говорили товарищи, — происходит из-за попытки ряда кинодраматургов бежать от трудностей показа «сегодняшнего дня». Мешает работе ставка на сценариста, лишь как на случайный, превходящий элемент.

Отмечалось, что под'ем кинематографии в 1934 г. все же недостаточен для того, чтобы догнать рост нашей действительности. Отставание немого кино от звукового влечет потерю восьми десятых той аудитории, которую мы могли бы иметь. На сегодняшний день для сценарного потока уже недействительны те тематические разделы, которые существовали в 1931—1933 гг.

Нужно привлечь внимание к немому кино. Необходимо пересмотреть тематическую классификацию. Важно показать не только то, что было вчера или сегодня, но и то, что будет завтра.

В области творческой необходимо уделить большое внимание конкретному, реальному человеку.

Нужно осуществить выход кинодраматурга из «подполья» не декларативно, а общественно. Необходимо печататься, сблизиться с писателями, работающими в кино.

Необходимо обратить внимание на подготовку кадров. Число киносценаристов не пополняется, а убывает. С ними не ведется никакой настоящей работы.

В своем заключительном слове т. Бляхин говорит о важности организационных вопросов. Нужно наметить перспективный план, который выявит генеральную линию всей работы секции. Необходимо слиться с новыми кадрами писателей, драматургов, пришедших для работы в кино, взяться за работу по-новому, по-большевистски.

АЛЕКСАНДР ДАВЫДОВ

Творческое постоянство

В деле А. Роома обращает на себя внимание один весьма существенный и принципиально важный момент. В продолжение чуть ли не двух лет А. Роом легкомысленно преступно растрачивал доверенные ему на организацию постановки государственные средства, он игнорировал элементарнейшие правила плановости в работе, использовал, пусть даже и несознательно, свои права единоначальника во вред производству. И в продолжение чуть ли не двух лет окружавшие А. Роома творческие работники — его ближайшие сотрудники по с'емочной группе — как бы не замечали всего этого. Поразительно то равнодушие, с которым, как это ясно теперь, смотрели они на творившиеся вокруг них безобразия. Поразительна та незаинтересованность в ходе и результатах производственного процесса, которую они проявили, будучи непосредственными участниками этого процесса. Равнодушие это и эта незаинтересованность — серьезное предупреждение, сигнал о том, что на кинофабриках неблагополучно с кадрами, с подбором людей, с расстановкой их на наиболее важных участках производственной работы — в с'емочных группах. Тем более, что явления подобного рода не чужды и другим творческим коллективам.

Было бы, однако, нелепостью утверждать, что большинство творческих работников на кинофабриках — люди, ко всему безучастные и чуть ли не социально вредные. Такое утверждение глубоко неправильно. На кинопроизводстве есть люди, преданные делу, с энтузиазмом относящиеся к работе, — и их не мало. Но качества людей, взятые сами по себе, не определяют еще до конца характер и результат их деятельности. Огромное значение имеет здесь руководство работниками, способ организации их труда, условия работы, в которых они вынуждены проявлять эти свои качества.

Коллективный характер кинотворчества предполагает необходимость установления максимально прочных идейных творческих и профессиональных связей между всеми входящими в состав с'емочной бригады работниками. Но с'емочной группы как прочной и устойчивой производственной единицы на наших фабриках по сути дела еще не существует. Комплектуемая от случая к случаю на одну постановку, она, по окончании ее, как правило, распадается. Творческие работники встречаются в группе в большинстве случаев впервые с тем, чтобы в дальнейшем никогда, может быть, больше и не встретиться. Встречаются в группах нередко люди, по своим творческим взглядам, по методам работы, по производственной квалификации — чуждые. Единственно, что их скрепляет в работе, это — творческая воля режиссера. Но скрепляет не органически, а механически. Свои права — права единоначальника и организатора творческого процесса — режиссер осуществляет сплошь и рядом не путем установления между собою и своими сотрудниками живых и конкретных, основанных на взаимном понимании творческих связей и отношений, а путем игнорирования и нивелировки индивидуальных творческих и профессиональных качеств участвующих в этом процессе работников. Воля режиссера, не сдерживаемая, к тому же зачастую и не выправляемая достаточно авторитетным и сильным руководством, подавляет их. Принцип организации с'емочных групп на время, из работников, творчески друг друга не освоивших, приводит к потере или, во всяком случае, к ослаблению в них сознания ответственности и чувства тревоги не только за работу коллектива в целом, но и за свою собственную работу. Принцип этот мешает утверждению в среде творческих работников определенных производственных традиций и развитию в них своего рода производственной гордости.

Сейчас перед руководством кинофабрик особенно остро должна встать задача пересмотра тех организационных принципов, которые принимались до сих пор при комплектовании с'емочных групп. С'емочная группа должна стать, наконец, действительно ведущим и основным звеном кинопроизводства. Построение ее должно отвечать специфическим требованиям творческого процесса. Накопление в группах необходимого для максимального обнаружения в творческих работниках их сил и возможностей творческого единства должно быть положено в основу реорганизации.

Попытки такой реорганизации, попытки разрешения в с'емочных группах проблемы «творческого единства» были, впрочем, уже сделаны. Организованные на кинофабриках два года назад «кусты» и «об'единения» одной из своих целей имели создание среди входящих в их состав работников единства творческих позиций. Эта задача, как и следовало ожидать, осталась неразрешенной. Годами воспитывавшаяся до этого на фабриках разобщенность между творческими работниками не могла служить стимулом к созданию широких об'единений, «по творческому признаку». И вполне естественно, что «об'единения» превратились быстро в органы более административного, нежели художественного руководства и управления.

Образование творческих группировок в кино — процесс длительного взаимодействия и взаимопроверки входящих в состав отдельных с'емочных групп творческих работников, процесс постепенного и в совместной работе совершающегося выковывания общих для них художественных целей и путей дальнейшего творческого развития, процесс накопления и внедрения определенных художественных традиций и т. д. Не от «художественно постановочных об'единений» к образованию внутри их «отдельных» и временных по своему составу с'емочных групп, а от отдельных и постоянных в своем составе, организуемых первоначально на основе наибольшей сработанности, с'емочных групп через их «кустование» к широким об'единениям и творческим группировкам — вот естественный путь к разрешению в кино проблемы творческого единства. Таким именно путем сложилась и развилась в свое время группа фэксов, таким путем создавались и создаются лучшие из театральных «об'единений». Постоянная с'емочная группа — вот наиболее действенная и способная создать и для производства и для творческих работников наиболее выгодные условия работы — форма организации низовых «производственных ячеек» кинофабрики. Постоянная с'емочная группа — вот одна из коренных организационных проблем, над разрешением которой кинопроизводство должно сейчас серьезно поработать.

МИХАИЛ НИКАНОРОВ

Пятьдесят лет

Киноработники горячо приветствуют художника С. В. Козловского в день его пятидесятилетнего юбилея.

Сергей Васильевич принадлежит к числу тех немногих киноработников, которые в своей творческой работе серьезно соблюдают производственные и финансовые интересы фабрики.

За долголетнюю работу т. Козловского, в кинематографию приходили художники, вакатывали необыкновенные, гигантские декорации, и неизменно помощь С. В. Козловского вводила эти замыслы в кинематографическое русло. Приходила молодежь с большим энтузиазмом и небольшими знаниями, и всегда Козловский оказывал им поддержку, помогал двигаться вперед.

С 1913 г. начал С. В. Козловский работать в кино. За эти годы он оформил более 100 фильм. Среди них есть лучшие фильмы не только советской, но и мировой кинематографии: «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Окраина» и многие другие.

Его участие в картинах далеко переходило границы «художественного оформления» фильмы. Это была настоящая творческая помощь режиссеру во всей его работе.

Все кинопроизводство и Межрабпомфильм, в частности, глубоко ценят прекрасную, талантливую работу Козловского и полезное творческое сотрудничество с ним. Все научились ценить и уважать громадный авторитет С. В. Козловского, который зиждется на необычайной преданности и любви к делу, на скромности и честности, на прекрасном знании кинематографии и производства.

В 50 лет С. В. Козловский остается все тем же полным молодой творческой энергии работником. В нашей замечательной молодой стране, в шеренге замечательных людей, ударников социалистической стройки, т. Козловский занимает почетное место.

Горячее желание всех киноработников, чтобы С. В. Козловский еще надолго сохранил свою кипучую, талантливую деятельность.

Е. М.

За рубежом

Под такими заголовками помещает статью своего специального корреспондента английская консервативная газета **«Обсэрвер»**, которую трудно заподозрить в «фашистофобстве». Статья подводит головой итог германской фашистской кинематографии.

«Все спокойно на германском кинофронте»,—пишет газета.

«Нет больше пропагандистской фильмы», — наивно восклицает автор статьи. Продуценты избегают всякого сюжета о сегодняшнем. Поэтому налицо такой поток музыкальных комедий, оперетток, фильм. показывающих будущую жизнь, костюмный фильм и т. д. Чем дальше от действительности, от проблем сегодняшнего дня, тем счастливее продуценты».

Признавая свою собственную неспособность дать выраженные пропагандистские фильмы, наци потеряли свое потенциально самое мощное орудие.

«С самого начала германское правительство сделало много ошибок в отношении пропагандистских фильм. Избавившись от лучших сил в германской кинематографии, наци сделали сами четыре или пять фильм.

Естественно, что все эти фильмы провалились, вследствие их невероятно скверного качества.

В результате национал-фашисты увидели, что доходы кинотеатров снижаются. Они увидели, что невозможно наставлять народ с экрана и удержать его на местах в кинотеатрах, если эти наставления — не художественны. Это вероятно последняя свобода, которую наци вынуждены предоставить германскому гражданину: свобода оставить кинотеатр, когда ему скучно».

Таковы наблюдения корреспондента консервативной газеты.

Впрочем, того же мнения, очевидно, придерживается и сам господин Геббельс, главный патрон кинематографии в фашистской Германии (не считая Гитлера, причисляющего себя также к патронам киноискусства). Правда, не к лицу Геббельсу, оберпропагандисту германского фашизма, сознаться в своем собственном провале перед собравшимися киноработниками в речи о современных задачах кино (февраль). Поэтому, подводя также итоги года обновленной кинематографии в «третьей империи», он изрекает: «Что касается сюжетов, то я хорошо знаю, что здесь еще обстоит очень плохо. Этому много причин. Я признаю, что вскоре после нашего прихода к власти у многих фирм было честное намерение сделать фильмы в духе времени. Что это намерение потерпело неудачи, не зависело от нас, а от тех, кто делал эти фильмы. Ибо у них не было того внутреннего контакта со временем, чтобы быть в состоянии их оформить. В большинстве случаев это было только внешнее копирование символов и обрядов. В сущность нашего духа они не проникли».

Этому вынужденному признанию господина Геббельса в провале «обновленной» фашизированной кинематографии вторит несколько менее авторитетная, но более заинтересованная инстанция,—председатель Союза кинопродуцентов, один из директоров УФА Коррель на состоявшемся недавно заседании союза. — Неправы те, говорит он, которые снова говорят об остром кризисе. Производству никогда не было легко, и теперь оно снова стоит перед тяжелыми задачами, учитывая снизившуюся посещаемость внутри страны и экспортные затруднения.

Справедливость требует некоторого уточнения. Снижение посещаемости кино, падение доходности фильм, затруднения на заграничных экранах не являются только результатом художественной недоброкачественности и убогой тематики фашизированной германской кинематографии. Это также результат общего обнищания основной массы германского зрителя.

Л. М—Н.

●

Р. Флагерти, **автор картин «Нанук» и «Моана», создал в США школу режиссеров, ставящих** игровые фильмы на этнографическом материале. Один из лучших учеников Флагерти—Ван-Дейк закончил недавно фильму «Мала Великолепный», выгодно отличающуюся, по словам английской коммунистической газеты «Дейли уоркер», от «пошлятины, выпускаемой обычно буржуазными киностудиями».

В «Мала Великолепном», игровой фильме из эскимосской жизни, показано влияние капиталистической цивилизации на психику эскимосов, живших до соприкосновения с белыми в условиях первобытного коммунизма.

●

Экранизация выдающихся литературных произведений для Голливуда—вещь не новая. Характерным для голливудской продукции подобного рода является обычно то, что, беря в основу фильмы сюжет выдающегося литературного произведения, американские режиссеры, потрафляя вкусам мещанской публики, настолько изменяют его, что пропадает глубина и сила первоначальной фабулы.

Именно такой деформации подвергся при экранизации известный роман Теодора Драйзера **«Дженни Гергардт», рисующий американскую жизнь конца прошлого и начала настоящего столетия. В Голливуде** недавно выпущена на тему «Дженни Гергардт» типичная адюльтерная фильма, где главными действующим лицом является верная любовница, добровольно остающаяся в тени, чтобы не помешать карьере своего любовника.

Правда, в сюжете романа «Дженни Гергардт» имеется и такая линия, но там она боковая. Постановщики фильмы эту линию выпятили. Получилась картина, в которой, по словам «Дейли уоркер», «не осталось ничего от социальной глубины драйзеровского романа».

Лучшие силы — своим республикам

Киноорганизации вступили в полосу активной работы по подготовке тематического плана 1935 г. Эффективность работы по заказам сценария в ближайшие два месяца предопределит своевременность и качество плана предстоящего года. Ошибки прошлых лет, когда сценарии заказывались перед самым началом хозяйственного года, не могут и не должны быть повторены теперь.

В начальной стадии планирования 1935 г. особое значение приобретает выработка основных исходных позиций для тематического плана.

Одним из таких исходных моментов и является характер тематических планов республиканских организаций. Республиканские киноорганизации должны быть озабочены прежде всего созданием таких художественных картин, которые отражали бы социалистическое строительство, работу и борьбу трудящихся данной республики. Достаточно высокий художественный уровень, занимательность, сюжетность этих картин обеспечат им широкий прокат не только в пределах республики, но и по всему СССР и за границей. Это отнюдь не означает, что республиканские киноорганизации лишаются возможности создавать картины на общесоюзном или международном материале; больше того, хорошие картины на такую тематику необходимы. **Но лучшие режиссерские силы, основное внимание руководству необходимо сосредоточить на решении своей основной задачи — отражении в кино жизни и борьбы трудящихся своей республики.**

В этом свете приобретает исключительное значение решение руководящих организаций ЗСФСР, решивших приостановить работу лучших режиссеров Госкинпром Грузии над такими картинами, как, например «Поднятая целина» Шолохова и Шенгелая, и переключить внимание режиссеров на национальную тематику. Нисколько не ограничивая тематического диапазона и творческой индивидуальности режиссеров и сценаристов, это решение дает правильную ориентировку в работе.

Мы обращаем внимание на имеющиеся факты чрезмерного увлечения рядом киноорганизаций (например, Востокфильм) тематикой, работать над которой обязаны киноорганизации других республик, а также Московский и Ленинградский комбинаты.

Уроки Госкинпром Грузии не должны пройти бесследно.

В. А.

●

12 апреля в редакции газеты «Кино» состоялась читка и обсуждение звукового сценария Катерины Виноградской **«Анка»** (Московский кинокомбинат, режиссер М. Ромм). В прениях участвовали: Д. Марьямов, О. Брик, Н. Оттен, Г. Рошаль, А. Мачерет, Х. Херсонский и др.

Отчет будет дан в следующем номере.

●

Вопросы соотношения немого и звукового кино были обсуждены подсекцией кинокритиков автономной секции драматургов. Доклад сделал О. М. Брик. Принято решение вынести на широкое обсуждение проблемы немого кино.

●

Закончены производством и приняты дирекцией Межрабпомфильм фильмы режиссера В. Немоляева — «Карьера Рудди» и Э. Пискатора — «Восстание рыбаков».

●

14 апреля началась **дискуссия**, организованная секцией кинодраматургии НИС ГИК. В первый день выступили: Н. Лебедев (вступительное слово), Г. Лукач (Принципы кинематографизации классиков), О. Брик («Гроза»), И. Гроссман-Рощин («Петербургская ночь»), И. Попов («Иудушка Головлев»). В прениях выступили В. Гоффеншефер и Б. Балаш.

Продолжение дискуссии сегодня, 16 апреля, в Доме кино (Васильевская, 13). Начало в 7 час. вечера.

Забытая тема*

Рис. А. КОСТОМОЛОЦКОГО

К. Виноградская

> «Это хитрая тема!
> Нырнет под событья,
> в тайниках инстинктов готовясь к прыжку,
> и как будто ярясь —
> посмели забыть ее! —
> Затрясет; посыпятся души из шкур».
>
> **Маяковский. «Про это».**

Фабула нового сценария К. Н. Виноградской «Анка» не сложна.

В Научно-исследовательском институте работает комсомолка Анка, веселая, жизнерадостная, славная девушка. Все ее любят: и директор, и товарищи по работе, и симпатичный парень Яша.

В этот же институт обманом устраивается на работу кулацкий сынок Павел. Он выдает себя за бедняка, чуть было не погибшего в гражданскую войну от руки белобандита. Он красив, ловок, он ударник, — и Анка его полюбила. И даже рекомендовала в сочувствующие.

Но очень скоро выяснилось, что Павлу никогда никакой опасности от белобандитов не грозило, а, наоборот, кулацкий сынок Павел чуть было не убил того самого симпатичного комсомольца Яшу.

Павел разоблачен, и Анка с болью душевной, но твердо и начисто вырывает из своего сердца любовь к кулацкому сынку.

Ничего особенного. Простенькая фабула. Но за ней кроется большая и совершенно несправедливо забытая нашими кинодраматургами тема **Тема любви.**

Конечно, во всех наших фильмах есть романтические эпизоды, имеется любовная интрига, но романтические эпизоды и любовная интрига обычно даются как занимательное дополнение к основной теме, к центральным эпизодам.

А в сценарии «Анка» тема любви дана как центральная, как единственная тема будущей фильмы. В этом смысл и значимость сценария.

Для раскрытия своей темы Виноградская берет чрезвычайно **конкретную, вполне типичную на сегодня ситуацию:** встреча молодой неискушенной девушки с продувным, темпераментным, многоопытным кулацким отпрыском.

Такие молодчики хорошо маскируются И нелегко девушке, да еще влюбленной, сразу разгадать их природу.

Мало того. Даже сознав свою ошибку, даже зная, что приняла молодчика не за то, что он есть в действительности, влюбленной девушке нелегко справиться со своим чувством, распроститься с любовью начисто и без колебаний.

Здесь подлинная драма.

Выбранная Виноградской ситуация не единственно возможная для развертывания темы о любви. Но встреча юной комсомолки с маскированным кулацким сынком и драматизм этой коллизии не случайны, не надуманы, а правильно выхвачены из жизни.

Сюжетное развертывание такого рода коллизий, небогатых внешними перипетиями, но насыщенных большим внутренним содержанием, требует от кинодраматурга исключительного сценарного мастерства. Тут все дело в деталях, в подробностях, в сумме едва заметных, но характерных мелочей.

И на этот счет Виноградская большой мастер.

Особенно удалась сама Анка. Читая сценарий, с почти зрительной ясностью видишь эту симпатичную девушку, попадающую в тяжелую душевную беду.

> «Неслышно ступая тапочками, по коридору идет рыженькая заспанная девчонка. Она зевает. Ведет собаку. На ней застиранная майка. Волосы подоткнуты гребенками в самых неудачных местах, — чтоб не лезли в глаза. Ничего особенного, обыкновенная».

Сразу дан характерный внешний облик. И через весь сценарий проходит Анка такая рыженькая, славная, в застиранной майке.

Менее удался Виноградской Павел. **Он слишком неподвижен, мало проявляется, мало действует.**

Еле намечены остальные персонажи сценария: профессор, Яша, женщина с серьгами, товарищи по институту. Возможно, что Виноградская и не хотела дать их ярче, не хотела заслонять центральные фигуры — Анку и Павла.

Это законно. Это дало ей возможность выпятить героев на первый план. Но в таком случае необходимо доработать второстепенные персонажи так, чтобы они не казались незаконченными, а четко выполняли свою функцию дополнительной детали.

Очень хороши отдельные эпизоды, остроумны мелочи, много тонко подмеченных подробностей, и с этой стороны сценарий вполне благополучен.

Главный герой сценария, конечно, Анка. Драма происходит в ее душе. **Развитие этой драмы и есть содержание всей фильмы.**

Но — прежде всего — как случилось, что сознательная, развитая, комсомолка так безоговорочно полюбила первого встречного? Поверила на слово? Для этого должны быть достаточные предпосылки и у нее и у него. Она должна была **очень** ждать, а он должен быть в каких-то отношениях **очень** соответствовать ее ожиданиям.

В сценарии об этом сказано вскользь Весна, черемуха цветет, парочки гуляют; действительно, Павел красив, у него «злые, веселые глаза», но всего этого для данной встречи может быть и мало.

Павел мало активен, он мало делает для того, чтобы закрепить свою победу, чтобы удержать около себя Анку, может быть, даже и на тот случай, когда обман его будет разоблачен. Ведь вся драма именно в том, что Анка **очень** полюбила Павла А такая любовь непременно предполагает большую активность Павла.

Затем, когда случайная встреча Яши и Павла неожиданно приоткрывает перед Анкой тайну Павла, Анка слишком деловито берется за раскрытие этой тайны Она даже не делает попытки не поверить в обман. Не старается подыскать оправданий для Павла А это совершенно неизбежно, если она Павла очень любит, и если захотеть до конца раскрыть драматизм коллизии.

И финал. **Верно,** — пережив тяжелую душевную драму, Анка не сдается и с прежней энергией продолжает работать.

> «Опять весна Опять май. Цветет черемуха. Гуляют пары».

И Анка читает Яше стихотворение Пушкина «Пророк».

В ремарке Виноградская говорит: «Анка читает, и мы видим, как вся история с Павлом творчески иносказательно ложится для нее в эти слова».

«Пророк» Пушкина как иносказание любовной драмы — любопытная метафора Но поэтические метафоры на экране не получаются. Необходимо найти какой-то очень выразительный **кинематографический** образ, который с предельной убедительностью показал бы Анку изменившейся, выросшей, окрепшей. Всем должно стать ясным, что после всего пережитого Анка уже так легко на кулацкую провокацию не попадется, никому на слово не поверит. В этом моральный смысл **фильмы.**

Тема любви в нашей советской действительности — большая и сложная тема. О ней нельзя забывать. Прекрасно сделала Виноградская, что не побоялась взяться за эту ответственную задачу. Виноградская — один из наших лучших кинодраматургов. Тема вполне ей под силу.

Будет обидно, если смелая попытка Виноградской показать на экране любовь и победу комсомолки Анки не увенчается полным успехом.

О. М. БРИК

Жизнь в цвету

Тема была стыдливо спрятана. Не произносилась. Любовная ситуация существовала где-то на втором плане. Слово биология было бранным для художественного произведения.

Виноградская реабилитировала большую тему, насущную тему нашей действительности, действительности, в которой нам нечего скрывать и которой мы по праву гордимся.

Саморазоблачение биологии, раскрытие социальной ее обусловленности, классовая природа любви— **вот о чем говорит «Анка», сценарий Катерины Виноградской.**

Совершенно понятно, что такое решение темы, самая ее постановка приобретает большую политическую остроту и значимость, но вместе с тем не менее ясно, что такая тема требует совершенно особых средств выразительности.

И действительно, если заниматься социологическим разбором фабулы сценария, не останется ничего, кроме тривиальнейшей любовной истории. При таком, с позволения сказать, «анализе» можно не заметить даже проблемы. А между тем проблема решена, и решена специфическими средствами поэтического кино.

Поэтическое кино в нашем понимании ничего общего не имеет с путаными формулировками покойных авторов «Поэтики кино». Поэтическое кино — это такой метод образного построения, в котором система вещевых и действенных характеристик, система подробностей выстроена в образную метафору, несущую идейный ряд.

Эта работа на подробностях, выстраивающихся в метафору в применении к сценарию Виноградской, означает виртуозную разработку сцен на уровне немого кино. У нас сейчас сплошь и рядом подменяют работу над пластическим образом сопровождающей реплику и для режиссера необязательной ремаркой. Виноградская никак не повинна в этом. Ее разработка пластической части сценария — это основное, что в нем есть. И здесь система авторских доказательств, образных мотивировок чрезвычайно любопытна.

Система доказательств строится не на фабульной ситуации, а на ситуации сюжетной. Это требует об'яснения. **Фабула — это происшествие,** система поступков персонажей, тогда как **сюжет — это взаимоотношение характеров персонажей и событий в действительности художественного произведения.** Отсюда **сюжетная ситуация** — это приведение в конфликт **всех элементов** сценария. Отсюда события, происходящие в сценарии, еще не означают сюжетной ситуации, не означают приведения в движение всех его элементов.

Большая и серьезная победа Виноградской в том, что все ее ситуации — это ситуации сюжетные. Это дает ей возможность сложных мотивировок, возможность мотивировать не предыдущим происшествием, а одновременно и движением характера, и эмоциональным нарастанием, и логикой движения образа, и событиями. Эта сложность мотивировок была бы незаконна только в одном случае, если бы она где-то оказалась неубедительной. У Виноградской таких провалов нет.

Основная линия сценария, место, на котором автор дает бой,— это **образ Анки.** Ее конфликт в том, что на эмоциональные запросы, на запросы интеллектуальные она получила биологический ответ, и в том, что классовая природа этого ответа была ей враждебна.

И тут Анка побеждает.

В чем ее победа? Ее победа — в осмыслении социальной природы эмоций, под'ема, любви. Ее победа — во включении мощных биологических сил в единую систему классово четкого, нашего человека.

И самое важное в сценарии в том, что в итоге этой борьбы Анка вырастает, что она становится взрослой, сильной и страстной женщиной, женщиной нашего социалистического сегодня.

Наша кинематография еще не знала такого замечательного женского образа. Анка живая — ей не нужно «перестраиваться» она растет в борьбе, в преодолении противоречий, она растет в любви, в осмыслении любви в преодолении любви.

Тонкое и точное знание подлинной жизни — вот к чему приводит Виноградская свою «девочку в застиранной майке». И какой замечательнейший итог подводит эта девочка, эта большая и эмоционально зрелая женщина, своему любовно-классовому конфликту пушкинским «Пророком». Этот «творческий итог» — замена слепого сердца «углем пылающим», целеустремленной идеей — метафора, куда более воздействующая, чем любая публицистическая формулировка.

Но дело-то, по существу, еще и в том, что это цветение Анки происходит вовсе не в изолированной обстановке. Социальная атмосфера, большой ветер нашей эпохи присутствуют в скромном научно-исследовательском институте, где так мало людей. Москва, Москва второй пятилетки, выпирает из каждого эпизода, из каждого столкновения и дает возможность поднять судьбу Анки до больших обобщений, создать образ такой близкий, такой знакомый, такой родной.

Но есть в сценарии и слабое звено. Это звено — Павел. Он слишком силен, обаятелен, он почти поэт.

Но линия поведения Павла неполно классово выяснена. Не четко выяснены черты представителя класса, разгромленного, но цепкого в своих ожесточенных попытках повернуть движение вспять. Это ослабляет «Анку» Павел должен быть **антипатичнее в итоге,** злее, действеннее в своей последней и панической борьбе. Тогда станет ясной обреченность того класса, представителем которого являются Павлы И в этом его политическая логика.

Это для сценария насущнейший вопрос.

Но все же герой этой вещи — Анка. И она живет и с ней живет и вся вещь. Анка, замечательная девушка, комсомолка, вырастает в женщину мудрую и политически зрелую.

Герой этой вещи — наша жизнь жизнь в цвету, полнокровное и подлинное советское сегодня.

Э. ЛЬВОВА

Анка все-таки побеждает

Катерина Виноградская — талантливый кинодраматург, большой творческой напряженности и честности. Все ее сценарии вырастают как органические и принципиальные этапы индивидуальной биографии художника Эта биография интересная и трудная...

Для нее характерно повторение одной своеобразной драматической коллизии.

Во всех своих сценариях Виноградская ведет читателя и зрителя к утверждению нашей действительности обязательно через преодоление личной трагедии героя. Сценаристка вскрывает драматизм действительности неизменно как необходимость борьбы с тем, что может быть названо роком или обреченностью. С героями Виноградской происходят несчастные, очень трудные социальные и биологические случаи. Затем сценаристка выводит своего героя за руку из беды для того, чтобы с наибольшей остротой ощущения сказать: **«Наша жизнь все-таки хороша!»**

Так возвращается к жизни потерявший память Филимонов в «Обломке империи»...

Может быть, зрителю для того чтобы ощутить радость действительности, вовсе не надо **пережить патологический случай и посмотреть на свою жизнь глазами** человека, потерявшего и заново вернувшего сознание... Когда я смотрел «Обломок», то инстинктивно сопротивлялся и спорил, не желая, чтобы меня насильно тащили за руку по таким неестественным путям сознания... «Обломок» был по ту сторону жизненного опыта, который я мог бы, скажем, рекомендовать другу.

Таким же необыкновенным и **ненужным** для меня опытом было бы сопереживание с героями другого сценария Виноградской **«Бегствующий остров»...** Они пришли в нашу действительность, кажется, прямо из эпохи Ивана Грозного, где их задержали предки, заточив на несколько поколений в дремучие леса тайги. Предки были раскольниками, — они бежали от людей в свою особую пустынь.

Повторяющийся драматургический прием Виноградской не только сюжетный прием ради остроты действия Положение, в которое она ставит своих героев, — трудный путь к счастью обязательно через социальное и биологическое несчастье, — это положение интересует ее глубоко само по себе. Именно через него Виноградская с наибольшей глубиной вскрывает характеры людей, показывает формирование личности. Наконец, это положение становится конкретной авторской темой, разрабатываемой в сценариях с удивительным вниманием, тонкостью, проникновением и большим мастерством.

Я думаю, что каждый выбирает себе наиболее любимых писателей, художников, драматургов именно по сродству своему с индивидуальной, личной «темой» художника. У всякого подлинного художника есть такая своя «тема» Ее наличие, сила и страстность и отличают прежде всего художника от ремесленника. Мне, скажем, не сродни волнения героев Виноградской, я свой драматизм нахожу в иной борьбе... Но глубокая по психологическому анализу и мастерская художественная работа Виноградской не может не вызвать у каждого волнения, **новых мыслей и признания ее значительности. Потому что лучшие вещи Виноградской — это страстное и большое искусство. И потому что Виноградская борется за нового человека и за лучшую действительность.**

Комсомолка Анка должна была полюбить кулака для того, чтобы стать женщиной. Страстная и честная, со светлой и деятельной душой, эта девушка-подросток не миновала трагической ошибки инстинкта и сознания. При обсуждении сценария многие говорили, что это «сама жизнь», т. е. очень частый случай. Не знаю. Сомневаюсь. Но сделано это интересно и сильно.

После прочтения сценария сразу возникло много вопросов и возражений. Откуда взялся в наши дни такой кулацкий сынок, необычайно стойкий, несгибающийся, цельный характер без страха и колебания? За что полюбила его Анка? Чем были наполнены их интимные взаимоотношения? Как происходил у Анки внутренний процесс узнавания сущности своего любимого, его психологии, его мировоззрения, помимо и до того, как Анка случайно узнала о его прошлом? Как внутренне **колебалась,** не верила, **боролась с Павлом (с ним и со своей любовью)?** Многое в сценарии еще не вполне досказано. Он еще не совсем сделан.

Но сценарий оставляет неизгладимое впечатление. И на второй и на третий день после чтения в памяти все более ярко и подробно встает замечательный образ девушки Анки.

В сценарии многие сцены написаны с тончайшей разработкой художественного образа Анки. Притом это кинематограф, имеющий свой органический звуко-зрительный художественный язык. Используя условность приемов искусства, Виноградская создает в воображении читателя картину, насыщенную внутренним действием и, **безусловно, реалистическую.**

Анка выходит из испытания не изуродованной, а окрепшей.

Свою Анку, вырастающую в победительницу, в человека, который уже никогда не совершит многих ошибок, Виноградская поднимает на такую лирическую высоту, на какой не был сделан еще ни один женский образ в советском кино.

В финале сценария Виноградская добилась подлинной красоты образа своей героини.

ХРИС. ХЕРСОНСКИЙ

* **ВСЕ СТАТЬИ О СЦЕНАРИИ ИДУТ В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ**

Старт дан!

Большая светлая комната — актерское фойе ХПО № 1 первого Московского кинокомбината—постепенно наполняется представителями административных и общественных организаций фабрики, актерами и режиссерами Первого об'единения

Совещание открывает старейший актер кино т. **Рогожин.**

— Товарищи! По инициативе режиссеров Рошаля, Дзигана и Пырьева у нас создается мастерская, цель которой — об'единение группы режиссеров и актеров для выработки единого метода работы, создание своего собственного специфического творческого лица.

— Пора, давно пора найти единый язык творческого коллектива киноработников, — говорит т. **Рошаль.** — Нужно выработать методику создания кинозрелища, единого киноансамбля образов кинематографии. Наша мастерская должна положить начало систематическим исканиям в этой области.

— Дирекция пойдет вам навстречу, даст помещение, инвентарь и пр. — в этом у вас нехватки не будет, — заверяет присутствующих представитель дирекции Кинокомбината **т. Соловьев.**

Руководство об'единения при **большой активности самих творческих работников** уже не первый день занимается этими вопросами. **Организация** мастерской является как бы вторым этапом по линии исканий творческих взаимоотношений. Если раньше пытались найти общий язык между режиссерами, старались ликвидировать их оторванность друг от друга, сейчас нужно итти дальше, перенося опыт взаимоотношений между режиссерами в актерскую среду.

Нужно от деклараций перейти к делу практической работы. Мы бедны нашим актерским составом. Необходим творческий рост актера; производственная ячейка — возникающая сейчас мастерская — должна этот рост обеспечить.

Пора прекратить ориентацию кинорежиссеров только на театрального актера.

Мастерская должна выявить новые творческие силы. Бесспорно, что возникновение этой мастерской повлечет за собой рождение целого ряда ей подобных. Но каждая должна иметь свое индивидуальное творческое лицо. Мы против группировок и групповщины. Но различные творческие течения не вредны, а полезны, ибо они обогащают нашу кинематографию—это установка руководства Первого об'единения.

— Вопросами роста киноактеров занимались все, кроме самих киноактеров. Сейчас, наконец, занялись этим делом и сами творческие работники, — не без иронии замечает представитель профсоюза тов. **Оцеп.** — От имени общественных организаций заверяю, что все меры будут приняты к тому, чтобы помочь этому делу.

Режиссер **Пырьев** подчеркивает, что организация как данной творческой мастерской, так и аналогичных мастерских — закономерное явление, обеспечиваемое ростом советской кинематографии. Кинематография в дальнейшем не может существовать без своего киноактера. Сейчас этот вопрос особенно назрел. Но всякое начинание требует серьезного отношения к делу.

На этом заканчивается торжественная часть совещания.

Режиссер Рошаль начинает развивать **конкретный план предстоящих работ.**

Что и как мы будем делать? Мы не будем работать над этюдами, мы **не хотим учебы «вообще».** Наша цель — в результате работы **создать зрелище, которое мы покажем зрителю.** На репетициях мы должны развивать актерскую технику, выявляя творческую индивидуальность того или иного исполнителя. Работать мы будем над полноценным литературным материалом. В киноактере нужно развить специфические качества, присущие только кинематографическому искусству.

Первым таким качеством являются **характер и слово.** Слово в кино должно быть исключительно весомо. Если в театре актер многоречив, то в кинематографии слово не доминирует. Оно должно быть насыщено характерностью образа. Для работы по этому разделу намечаются отдельные произведения Пиранделла, Дос-Пассоса Меримэ, Лескова, Тихонова.

Вторым качеством является особая яркость показа той или иной ситуации, сочность и полнота образа. Здесь для работы намечаются произведения О. Генри, Джека Лондона, Честертона, Габриловича и «Вадим» — **Лермонтова.**

Для работ комедийного жанра предполагаются Ильф и Петров, Катаев, Славин.

Наконец, последним и особо важным качеством является умение работать над пантомимой. Тут внимание зрителя сосредоточено не на речи актера, а на его поступках, действиях.

Отобранные произведения должны быть выполнены постановочно. Будет уделено большое внимание свету и звуку, как очень важным компонентам этих постановок.

Каждый из трех режиссеров будет ставить одну или две вещи. Помимо постановочной работы, на режиссере Пырьеве лежит ответственность за **организационно-творческую** часть мастерской, на Рошале — **художественно-производственная** и на Дзигане — **художественно-воспитательная работа.**

— **Как будет распределяться работа между актерами? Будет ли** специально оборудованная сценическая площадка, будет ли фигурировать экран, — интересуются актеры.

Выясняется, что работа будет распределяться режиссерской группой с учетом желания актеров, что в ближайшее время будет оборудована сценическая площадка, специально приспособленная для мастерской так, чтобы на ней ощущался общий план, крупный план и т. д.

Один за другим выступают актеры.

— Эта мастерская даст большие возможности самовыявлению актера, — говорит т. **Бокарев.** В картине **экспериментировать нельзя— слишком дорого,** здесь же это вполне доступно и даже необходимо. Актеры так изголодались по настоящей работе, что, безусловно, примут самое деятельное участие во всех работах мастерской, где несомненно будет найден целый ряд моментов для перенесения их впоследствии в фильму.

Тов. **Соболевский** считает, что **мастерская поможет в выработке стиля и собственного творческого лица актера. Он предлагает включить в работу мастерской организацию** диспутов по оценке тех или иных художественных произведений.

Тов. **Рогожин** подчеркивает необходимость углубленной работы **над художественным чтением.**

— Мы не умеем говорить. Надо бы взять разговорную пьесу, — советует т. **Феоктистов.**

— Нужно, чтобы предназначаемые для работы произведения предварительно коллективно обсуждались. — настаивает т. **Трофимов.**

Тов Сетелер отмечает необходимость **увязки работы мастерской с** институтом по повышению квалификации киноработников, чтобы они не мешали, а, наоборот, помогали друг другу.

Тов. **Досталь** считает, что одной из основных задач мастерской будет создание сплоченного коллектива. Театральный актер почти, как правило, гордится своим театром и любит его, киноактер тоже должен гордиться своей фабрикой.

— Мы еще не можем говорить **о своем лице,** — отмечает т. **Рошаль.** — У нас его пока нет, мы его еще только ищем, но это отнюдь не значит, что мы будем действовать беспринципно. Работа над созданием **синтетического** актера, стремление **стать в уровень с нашей эпохой, чтобы в каждой работе** чувствовалось ее биение, углубленная работа над деталями, — вот те основные положения, от которых мы будем отталкиваться в наших исканиях.

Сейчас, в первый год организации мастерской, мы не ставим своей задачей вовлечение всего коллектива в свои производственные постановки, но через год мы несомненно к этому придем.

— Мы должны создать атмосферу, базирующуюся на товариществе, в самом полном смысле этого слова, — говорит реж. **Дзиган.** Нужно заняться вопросами культуры. Мы должны расширять свой кругозор Надо выявить и раскрыть с творческой стороны каждого члена мастерской. Каждый будет нести определенную работу, выполнение которой будет проверяться и обсуждаться.

— Для плодотворной работы мастерской нужны энтузиазм и вера. Должна быть большая дисциплина и спайка. Необходимо уважение друг к другу. — Не может быть места партизанщине, чванству, неорганизованности — еще раз подчеркивает режиссер **Пырьев,** закрывая первое организационное собрание творческой мастерской.

Старт дан. Начинается непосредственная работа.

АЛ. ХРАМЧЕНКО

ЗА ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ПЛЕНКИ

ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Распоряжением зам. нач. ГУКФ т. **Чужина** установлен срок созыва **Всесоюзной конференции по качеству и ассортименту пленки на 23 мая в Москве.** Конференция продолжится 4—5 дней.

Основной целью конференции является **анализ работы пленочных фабрик и разработка системы мероприятий по повышению производительности фабрик, выработки стандартных типов пленки, снижению брака и улучшению ее качества как в процессе производства, так и потребления.**

Кроме докладов кинопленочных фабрик и основных потребителей пленки на конференции будет заслушан ряд научных докладов по разным разделам технологии пленки и фоточувствительных материалов, а также по вопросам подготовки сырьевой базы для пленочного производства.

К участию в работах конференции привлекаются кинофабрики, кинотресты, пленочные фабрики, научно-исследовательские учреждения, как государственный оптический институт, институты аэрос'емки, метрологии, стандартов, НИКФИ, ЛИКИ, ряд организаций, снабжающих сырьем пленочное производство: Наркомснаб, Союзлесохимсбыт, ВИВ, желатиновый завод, Вохимфарм и др.

Подготовительная работа по созыву и организации работ конференции возложена на главн. инженера ГУКФ т. **Гурвича.**

Для подготовки материалов к конференции и выработки конкретных предложений по производственным и сырьевым вопросам ФОКХТ **на 18 апреля созывается трестовское производственное совещание на Шостке** на представителей пленочных фабрик, с участием некоторых наиболее крупных потребителей пленки.

ОТВЕТ ФОКХТ

ЛЕНБЮРО РОСАРРК, БРИГАДЕ ОПЕРАТОРСКОЙ СЕКЦИИ, ВСЕМ РАБОТНИКАМ И ОТДЕЛЕНИЯМ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

Дорогие товарищи!

ФОКХТ приветствует ваше обращение об оказании общественной помощи кинопленочной промышленности и со своей стороны примет все меры к тому, чтобы это обращение было реализовано и как можно скорей.

Нам нужна ваша помощь в том, чтобы наши поставщики во-время и полностью выполняли свои обязательства, чтобы все отгружаемое нам сырье и материалы были строго стандартны, соответствовали техническим условиям и договорным нормам.

Особо большую помощь нам могут оказать отделения Союзкинохроники, непосредственно соприкасающиеся с нашими поставщиками.

Основные поставщики сырья для пленочной промышленности сосредоточены в Москве и Ленинграде. Остальные четыре наиболее важных поставщика разбросаны по разным концам Союза.

Конкретными участками, требующими активного общественного контроля и воздействия, являются следующие заводы-поставщики различных химикалий:

1. **Завод № 9.**
2. **Завод № 14** им. Косякова.
3. **Москва, завод № 9.**
4. **Москва, завод № 10.**
5. **Ст. Всеволод-Вильва,** завод **«Метил».**
6. **Кинешма, Дмитровский** завод.
7. **Ленинград, завод им. Карпова.**
8. **Ленинград,** Охтенский Химкомбинат.

Трест для связи с вами, для систематического снабжения вас всеми материалами пленочной промышленности выделяет **т. Ржевского,** (зам. снаб. сбыт. сектором ФОКХТ), к которому и просим обращаться по адресу: **Москва, Малый Гнездниковский, 7, ФОКХТ.**

ФОКХТ выражает уверенность, что, усилив работу по снабжению пленочных фабрик и при вашей помощи, в кратчайший срок удастся добиться высокого качества советской пленки и выпуска новых сортов.

Управляющий ФОКХТ **ГРУЗ**

РЕАЛЬНАЯ ПОМОЩЬ

Освоив процесс производства негативной пленки и опрокинув оппортунистические басни о «непреодолимых трудностях» этого дела, наши пленочные фабрики очутились в плену у тысячи различных об'ективных и суб'ективных мелочей, мешающих завершить одержанную победу.

У работников советской пленки хватило напора коротким ударом перескочить на сложнейший негативный процесс и сразу же в заводских масштабах запустить это производство на обеих наших фабриках, но у них нехватило настойчивости, если можно так выразиться, окультурить это производство, а у работников кино не нашлось времени и сил, чтобы окружить его вниманием заботливостью.

Работники кинофабрик, режиссеры, операторы, художники, лаборанты в течение целого года только и делали, что отругивались, когда пленочные фабрики нас обсчитывали на метраже. Бесконечно «актировали», когда пленка оказывалась с большой вуалью, пик-никами, с неудачными пятнами на эмульсии, царапинами и плохой перфорацией. Носились по коридорам фабрики, демонстрируя какой-нибудь «замечательный» крупный план, загубленный дактилоскопическими отпечатками шостенских визитажниц. Словом, киноработники брюзжали, писали рапорта и длиннейшие акты, посылали даже пачками бригады по «освоению», а толку от этого было мало. Ибо никакой конкретной помощи пленочным фабрикам не оказывали, а только дергали их своими наездами и «благими пожеланиями».

А дело оказалось гораздо проще, чем мы думали. **Работники Ленинградской фабрики Союзтехфильм № 1,** претерпевшие в прошлом году значительные невзгоды из-за недоброкачественности некоторых эмульсий, негативной и позитивной пленки, решили послать **двух операторов на Шостку,** в порядке техпохода имени XVII с'езда.

Им было предложено твердое задание: не вмешиваться в сугубо специальные вопросы, связанные с рецептурой эмульсий, а, главным образом, — организовать на месте с'емочно-контрольную базу, чтобы тут же демонстрировать, что получается на экране от нерешенного обращения с пленкой при визитаже. Попутно также выяснить причины плохого качества подложки, значительно ухудшившейся за последнее время.

Вот что пишут с Шостки операторы т.т. **Гальпер и Синицын.**

«Слабое место фабрики — это отделочный цех, где готовая уже пленка претерпевает все «египетские муки», результаты которых мы ощущаем у себя на фабрике.

Нас назначили неофициальными помощниками начальника смен: одного — в негативный, другого — в позитивный цех. Сразу же мы обнаружили причины нехватки метража, да не только эти причины. Вопросы производственной культуры и гигиены в цеху и на рабочем месте, правильный визитаж, хорошая склейка, надписи на этикетках, обклейка коробки ленты — все эти «мелочи» упираются в одну главную причину: отсутствие людей, отсутствие, как мы это определили, среднего комсостава.

Есть начальники цеха, загруженные всем, чем угодно, кроме работы в цеху, есть и кадровый состав, находящийся под наблюдением начальников смен выдвиженцев, вчерашних колхозников, неопытных и малоподготовленных, — иначе говоря, нет квалифицированных кадров».

Письмо операторов очень обстоятельно и подробно рисует положение на Шостке. В основном оно сводится к тому, что снабжение фабрики сырьем нельзя назвать нормальным. Квалификация средних звеньев рабочего персонала, от которого зависит конечный результат качества пленки, необычайно низкая. Кинематографическая общественность, творческие работники, техники, ИТРовские организации плохо помогают пленочной фабрике.

Операторы развернули на Шостке большую работу, и не только по организации с'емочно-контрольной базы, но, в особенности, по организации техучебы (техминимума) для среднего и низшего персонала фабрики.

ПЕТР ВЕЙНШТЕЙН

КИНО—ВЕСЕННЕЙ ПОСЕВНОЙ

В КОЛХОЗАХ БЕЛОРУССИИ

Недавно в Минске закончилось Всебелорусское совещание по киноработе в деревне.

Совещание началось без всяких докладов прямо с выступлений работников с мест.

В Дриссенском районе киномеханик т. Разводовский, будучи фотолюбителем, систематически выпускает перед киносеансами фотогазету на местном материале. Есть ряд киномехаников, получающих перед выездом в маршрут задания редакции политотдельской газеты и являющихся ее активными корреспондентами.

Значительная часть политотделов повседневно занимается вопросами состояния киноработы в зоне своей деятельности. В то же время кинопередвижки, находящиеся в ведении райисполкомов, законсервированы.

Киномеханик т. **Глебко** (зона Узденской МТС) рассказал, что до последнего времени промфинплан он не выполнял. В настоящее время, благодаря помощи политотдела МТС, который сумел наладить работу, дело улучшилось, промфинплан выполняется и перевыполняется. Теперь киномеханик, приезжая в колхоз, не болтается без дела, а сразу является к председателю колхоза, парторгу или секретарю ячейки и договаривается о работе. Перед каждым киносеансом проводится беседа, если не самим киномехаником, то культработником или парторгом колхоза.

— **В Витебском районе,** — сообщил т. **Павлов,** — отдельные колхозы не интересуются кинообслуживанием колхозников. Председатель колхоза **«Большевистская весна»** (Елагинский сельсовет) заявил, что ему картина не нужна, и сорвал киносеанс.

Тов. Корженевская, киномеханик Гомельского политотдела, жаловалась на то, что председатели некоторых колхозов не предоставляют подвод.

Председатель колхоза **«Восточная звезда»** отказался от выпуска световой газеты, несмотря на наличие многих недостатков в этом колхозе.

Киномеханик **Кунько** (Климовичский район) указал на такой факт: «пробрав» в световой газете одного председателя колхоза, он просидел два дня в колхозе без подводы.

Другой председатель колхоза, когда собралась публика, заявил: «На кой черт нам кино, мы лучше сделаем вечеринку».

Киномеханик совхоза **«Лемница»** (Толочинский район) т. **Васильевский** собирает материалы из жизни колхоза для световой газеты. Ведет раз'яснение кинокартин. Организовывает киносеансы в лишенных до сих пор кинообслуживания колхозах. Оказывает посильную практическую помощь в технической подготовке к севу, разрабатывает маршрутный план, рассылает колхозам извещения о дне кинопостановки, распространяет литературу, является корреспондентом районной газеты, аккуратно представляет отчетность и тесно связан с политотделом.

На совещании выступили ответственные представители целого ряда организаций.

Представитель политсектора НКЗ БССР т. **Иткин** считает, что Белгоскино проводило неправильную линию в отношении деревенской киносети, добиваясь передачи ее политотделам и райисполкомам вместо прикрепления.

Необходимо срочно ликвидировать межрайонные отделения Белгоскино, осуществляя руководство деревенскими кинопередвижками непосредственно трестом Белгоскино, через инструкторский аппарат. Подробно остановившись на политико-воспитательной работе среди киномехаников, **т. Иткин** указал на то, что не все политотделы в достаточной мере **оценили значение** деревенских кинопередвижек.

Зам. наркомпроса БССР т. **Дунец** подробно остановился на вопросах качества деревенской киноработы, на несоответствии основной части кадров киномехаников повышенным требованиям к ним.

Тов. Рубинштейн (ЦСПСБ) признал, что со стороны профорганизаций, в частности, ЦП Союза Рабис, не уделялось никакого внимания кадрам деревенских киномехаников. Основная часть киномехаников до сих пор даже не охвачена профчленством. Как основную, стоящую перед профорганизацией задачу, т. Рубинштейн выдвигает необходимость развертывания работы за сдачу соцтехэкзамена среди киномехаников.

Управляющий трестом Белгоскино т. **Галкин** и его заместитель т. **Матусов** в своих выступлениях проанализировали состояние деревенской киносети и рассказали про мероприятия Белгоскино для обеспечения непосредственного оперативного руководства деревенской киносетью и изжития основных недостатков, приведших к прорыву.

С заключительным словом выступил зав. отделом культуры и пропаганды ленинизма ЦК КП(б)Б т. **Коник,** который указал, что на фоне задач, поставленных XVII с'ездом ВКП(б), работа кино отстает, особенно на селе. Поэтому совещание по киноработе в деревне приобретает большое политическое значение.

Особенно подробно т. Коник остановился на задачах деревенских кинопередвижек, обслуживающих весеннюю посевную кампанию.

Б—СКИЙ.

РЕЗОЛЮЦИИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

В этом году особенно усиленно развернулась подготовка к кинообслуживанию весеннего сева. Нет ни одного кинотреста, не включившегося в социалистическое соревнование на лучшее обслуживание весенней посевной кампании.

У всех есть обязательства, частично конкретные, поддающиеся учету и контролю, частично состоящие из громких фраз и ни к чему не обязывающих слов.

Из копий договоров, присланных в редакцию, видно, что отдельные обязательства давались с тайной мыслью их не выполнить. Примеров этого сколько угодно. Мы приведем один-два как наиболее характерные.

Прокатный отдел Украинфильм обязался к весенней посевной дать 343 новых копии.

Но дальше начинаются странности. Заказ на печатание копий по официальной справке Украинфильм дан и Межрабпомфильм и Востоккино. «Ответственному информатору» Украинфильм **Мих. Герману** не мешало бы знать, что ни Межрабпомфильм, ни Востоккино копии не печатает.

«Из этого заказа (на 343 копии) за прошедший месяц (март) ни одна кинoорганизация не отгрузила ни одной копии. О возможности срыва этого плана извещены все областные отделы».

Второй пример. Трест Росснабфильм обязался выделить Северной конторе для весенней посевной в марте 30 новых копий, а дал только — 3.

Наряду с действительно хорошим кинообслуживанием весенней посевной приходится наталкиваться на безобразное, наплевательское отношение киноорганизаций к деревне.

Арзамасское межрайонное отделение Горьковского краевого кинотреста, понадеявшись на получение новых копий, расчистило фонд фильм, оставив на 96 передвижек только 76 копий. Вот и стоят теперь без работы 20 передвижек в ожидании, когда для них пришлют копии.

Западносибирская краевая контора Росснабфильм проверила обязательства сельхозгруппы Новосибирской прокатной базы и выявила, что обязательства не выполняются. Срывы в снабжении кинопередвижек фильмами носят систематический характер, и виновны в этом работники базы.

Газета **«Колхозный фронт»** поселка Ясеновичи Московской области сообщает вопиющие факты безобразий в кинообслуживании деревни.

Ясеновичская база Вышневолоцкого управления треста Москино никак не руководит киномеханиками. В результате киномеханики пьянствуют, разворовывают государственное имущество.

Первое место по безобразиям и пьянству занял киномеханик **Калинин.** С февраля до 15 марта Калинин **сорвал:** три киносеанса в деревне **Бобровцы** и в **Нурменундском** сельсовете, киносеансы в деревнях **Первитино, Иловицы, Починки** и **Белятино.** В последней Калинин допился до чортиков, где-то потерял передвижку, «нашел» у себя в кассе 170 рублей казенных денег и скрылся.

В феврале же Ясеновический руковод (старший механик **Винидиктов) снял** с работы за пьянство киномеханика **Мухина.** Мухин — фигура красочная, и в районе дела его известны (воровство, подделки, пьянство).

Сейчас продолжает работать «изобретательный», киномеханик **Шабуров.** Он умудряется в одной деревне с одной картины делать два сбора. Для этого картина делится пополам. Первая половина показывается в первый вечер, а вторая — во второй за новую плату.

В итоге сейчас в этой злополучной кинобазе вместе с жуликом Шабуровым работают двое на «обслуживании весенней посевной кампании».

Приведенные факты свидетельствуют об огромном разрыве между обязательствами, записанными на бумаге, и действительным положением вещей.

Киноработникам, обслуживающим весеннюю посевную кампанию, нужно помнить, что **не резолюция, не договор на бумаге, а повседневная работа, конкретные дела и факты будут свидетельствовать о кинообслуживании сева.**

В. ПЕТРОВ

КИНО—1 МАЯ

По заданию МК ВКП(б) Первомайская комиссия ГУКФ разрабатывает план кинооформления Москвы 1 мая.

На площади Свердлова будут демонстрироваться **цветные** с'емки, кинодневник **«Челюскин», «С'езд победителей», «Снежный марш», «Интернационал»,** отрывки из комедий.

Площадь Революции посвящается оборонной тематике.

На Советской площади будет демонстрироваться продукция посвященная Москве.

Пушкинская площадь посвящается культуре.

К дальнейшей работе по разработке плана оформления Москвы комиссия привлекает киноизобретателей и кинохудожников.

СОВЕТСКОМУ ЗРИТЕЛЮ—КУЛЬТУРНЫЙ КИНОТЕАТР

СВЕРДЛОВЦЫ В МОСКВЕ

Когда в Москве директор кинотеатра хочет похвалить картину, он говорит, что показывал ее «вперенос» с другим кинотеатром. На периферии же «вперенос» показывают кинохронику. Недавно **в Свердловск** счастливым ветром занесло **один единственный номер киножурнала о приезде в СССР т. Димитрова.** Пришел журнал в город утром, а уже вечером, широко проанонсированный, он демонстрировался в нескольких кинотеатрах впереноску. Другие города Свердловской области уже записались на очередь, но придет к ним этот номер не скоро, ибо один экземпляр журнала должен обслужить 1000 киноустановок.

Как правило, хроника на периферию попадает по меньшей мере с полугодичным опозданием и в единичных экземплярах. «В то же время интерес к хронике необычайный».

Среди работников киносети сильно возросло стремление — **возможно лучше и полноценнее обслужить зрителя.** С целью ознакомления с работой московских театров приехала свердловская делегация.

Собравшись 14 апреля в редакции газеты **«Кино»,** представители **Свердловска, Перми и Н. Тагила** рассказали о работе со зрителем на местах и поделились впечатлениями о работе со зрителем в Москве.

Основная беда местных кинотеатров — их неприспособленность. В основном помещения кинотеатров Свердловска, Перми и Н. Тагила переделаны из торговых и жилых помещений. Только отдельные кинотеатры имеют специально выстроенные помещения. Несмотря на все неудобства, все же кинотеатры работу со зрителем в фойе проводят.

Так, **Свердловский звуковой кинотеатр** (директор т. **Рогинский)** перед началом сеанса дает вступительное слово к фильме. Для дневных сеансов ввели льготную полосу. Для вечерних сеансов вводят абонементную систему.

Комсомольский кинотеатр в Свердловске (директор т. **Постников)** организует целевые сеансы, проводит разнообразную работу в фойе, устраивает выставки подшефных предприятий.

В Перми кинотеатр **«Красная звезда»** (директор т. **Еременко),** шефствуя над фабрикой «Пермьодежда», устраивает выставки продукции фабрики, распространяет льготные билеты среди лучших ударников и т. д.

Делегаты Урала жаловались на плохое бытовое обслуживание работников кинотеатров, а отсюда — текучесть киномехаников и билетеров, которые стремятся перейти в клубные установки. Там лучше оплачивают, лучше снабжают продуктами и промтоварами.

Особенно плохо на периферии и, в частности, в Свердловской области со снабжением фильмами. До сих пор на экране демонстрируются такие фильмы, как **«Право на жизнь»,** в которой показана борьба с очередями, борьба с безработицей, биржа труда и т. п. — вещи, уже давно и безвозвратно отжившие.

За последнее время стала вызывать недовольство у киномехаников **советская пленка.** Небрежная резка и нестандартная ширина лент приводят к тому, что фильмы не проходят в аппарат, рвутся и портятся.

В Москве делегация успела познакомиться с кинотеатрами «Ударник», «Востоккино», «I Художественный» и «Межрабпом».

Работа со зрителем, по мнению делегации, еще оставляет желать многого.

Никак не удовлетворил делегацию кинотеатр «Востоккино». В нем свердловцы думали найти кинотеатр, отражающий национальную политику Советского союза, а нашли сугубо коммерческий кинотеатр — не больше.

Все делегаты единодушно считают, что лучше всех в Москве поставил работу со зрителем и наладил организацию труда **кинотеатр «I Художественный»** (директор т. **Иванов).**

Председатель делегации т. **Цигель** от имени всей делегации обязался к 10 мая провести в жизнь в кинотеатрах Свердловской области положительный опыт, почерпнутый в Москве и в Ленинграде, который делегация посетит после Москвы.

ЛАВРОВ

ЛУЧШИЙ В ГОРОДЕ

Кинотеатр **«Рот фронт»** — лучший звуковой кинотеатр в Ростове н/Дону. Он радиофицирован. В читальне много различной литературы. В фойе — шашки, шахматы, домино.

В работе со зрителем **«Рот фронт»** не пропускает ни одной хозяйственно-политической кампании. Для отдыхающих в главном фойе играет джаз. Есть зал кинохроники.

Перед началом сеанса лектор кратко излагает содержание фильмы.

Театр помог местной фабрике Союзкинохроники наладить выпуск массового киножурнала **«Молот».** В журнале освещаются успехи и недочеты в работе Северокавказского и Азово-Черноморского края.

Театр ежемесячно обслуживает подшефные воинские части.

БЕНТ и В. КАСТЫРКИН

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7 тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес. — 12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

В ближайшие дни московский кино-комбинат выпускает в лучших кинотеатрах союза

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ.

ДЖОУ

режиссер Александр Литвинов
оператор А. Солодков
в роли Джоу артист Китайского театра Джан-Фун-Тын.

В ледяных просторах Арктики, на Чукотском берегу Ледовитого океана развертывается действие картины. Картина снималась специальной экспедицией в районе Уэллена и залива Лаврентия, где сейчас закончены героические работы по спасению челюскинцев

ДОМ КИНО

В ОЖИДАНИИ... МЕБЕЛИ

Несколько месяцев задерживается открытие московского Дома кино. Происходит это, главным образом, из-за задержки с ремонтом и меблированием.

Похвально желание обставить свой дом как можно лучше, но недопустимо оставлять из-за этого творческие кадры без места, где можно собираться и работать. Этим наносится огромный ущерб интересам кинематографии. В ожидании открытия Дома замерла всякая общественная жизнь работников кинематографии, группы АРРК на производстве фактически прекратили свое существование.

Большинство режиссеров успело за это время вступить в производство. Сценарии их не были обсуждены широкой творческой общественностью. Таким образом, влияние АРРК на темплан 1934 г. и его реализацию сведено к нулю. А между тем, пора начать работать над темпланом 1935 г.

Выходит, что стремление к максимальному комфорту отразилось самым отрицательным образом на реализации больших задач, стоящих перед творческой организацией советских кинематографистов. Целесообразнее было бы по примеру ленинградского Дома кино начинать не с меблировки, а с настоящей работы, постепенно обставляя и украшая свой Дом.

Открытие Дома намечено на 23 апреля. Необходимо, чтобы хоть этот срок оказался, наконец, реальным. Еще немного — и в производство вступят все незанятые режиссеры, а тогда Дому, по крайней мере, полгода вообще будет нечего делать — работать будет некому.

Уполн. Главлита В—81613.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.